Bibl. Sandb. 331/3

63

Xerokopieren aus konservatorischen Gründen
Nur im Lesesaal
24. 10. 1989

<36636834790016
<36636834790016
Bayer. Staatsbibliothek

Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur.

PROTECTORAT:

Se. Kön. Hoheit

GROSSHERZOG KARL ALEXANDER

von Sachsen.

PROTECTORAT:

Se. Kön. Hoheit

PRINZ GEORG

von Preussen.

Das Curatorium:

Dr. R. Gneist
Ordentl. Professor an der Kgl. Universität zu Berlin.

Dr. K. Werder
Geh. Rath und Professor an der Königl. Universität zu Berlin.

Graf Usedom
Königl. Preuss. Wirkl. Geh. Rath.

Adolf Hagen
Stadtrath.

STATUT:

§. 1. Jeder Literaturfreund, welcher dem *Allgemeinen Verein für Deutsche Literatur* als Mitglied beizutreten gedenkt, hat seine desfallsige Erklärung an die nächstgelegene Buchhandlung oder an das Bureau des Vereins für Deutsche Literatur in Berlin direct zu richten.

§. 2. Jedes Mitglied verpflichtet sich zur Zahlung eines Jahresbeitrags von *Achtzehn Mark* R.-W. (Für die Serie I—IV betrug derselbe 30 Mark pro Serie.)

§. 3. Jedes Mitglied erhält in der Serie vier Werke aus der Feder hervorragender und beliebter Autoren. Jedes dieser Werke 20—23 Bogen umfassend, in gefälliger Druckausstattung und elegantem Einbande. Nur bei poetischen Werken wird nicht immer der festgesetzte Umfang der Vereins-Publicationen innezuhalten sein, dafür jedoch diesen Werken eine besonders elegante Ausstattung zugewendet werden.

§. 4. Ein etwaiges Austretenwollen ist spätestens bei Empfang des dritten Bandes einer jeden Serie dem Bureau des Vereins anzuzeigen.

§. 5. Die Geschäftsführung des Vereins leitet Herr Verlagsbuchhändler R. Hofmann in Berlin selbstständig, sowie ihm auch die Vertretung des Vereins nach innen und aussen obliegt.

Jeder Band ist eleg. in Halbfranz mit vergoldeter Rückenpressung gebunden.

☞ Alle Buchhandlungen des In- und Auslandes sowie das Bureau des Vereins in Berlin, Kronenstrasse 17, nehmen Beitritts-Erklärungen entgegen. ☜

436 g

In den bisher erschienenen Serien I—VII kamen nachstehende Werke zur Vertheilung:

Serie I

Bodenstedt, Fr., Aus dem Nachlasse Mirza-Schaffy's.

Hanslick, Dr. Ed., Die moderne Oper.

***Löher, Franz v.**, Kampf um Paderborn 1597—1604.

***Osenbrüggen, E.**, Die Schweizer, Daheim und in der Fremde.

***Reitlinger, Edm.**, Freie Blicke. Populärwissenschaftliche Aufsätze.

***Schmidt, Adolf**, Historische Epochen und Katastrophen.

Sybel, H. v., Vorträge und Aufsätze.

Serie II

***Auerbach, Berthold**, Tausend Gedanken des Collaborators.

Bodenstedt, Fr., Shakespeare's Frauencharaktere.

***Frenzel, Karl**, Renaissance- und Rococo-Studien.

***Gutzkow, Carl**, Rückblicke auf mein Leben.

***Heyse, Paul**, Giuseppe Giusti, Gedichte.

***Hoyns, Dr. G.**, Die alte Welt.

***Richter, H. M.**, Geistesströmungen.

Serie III

Bodenstedt, Fr., Der Sänger von Schiras, Hafisische Lieder. carton.

***Büchner, Louis**, Aus dem Geistesleben der Thiere.

***Goldbaum, W.**, Entlegene Culturen.

***Lindau, Paul**, Alfred de Musset.

Lorm, Hieronymus, Philosophie der Jahreszeiten. (Vergriffen.)

Reclam, C., Lebensregeln für die gebildeten Stände.

***Vambéry, H.**, Sittenbilder aus dem Morgenlande.

Serie IV

***Dingelstedt, Fr.**, Literarisches Bilderbuch.

Büchner, Dr. Louis, Liebesleben in der Thierwelt.

***Lazarus, Dr. M.**, Prof., Ideale Fragen.

***Lenz, Dr. Oscar**, Skizzen aus Westafrika.

***Strodtmann, Ad.**, Lessing, Ein Lebensbild.

***Vogel, Dr. H. W.**, Professor, Lichtbilder nach der Natur.

***Woltmann, Dr. A.**, Professor, Aus vier Jahrhunderten niederländisch-deutscher Kunstgeschichte.

Serie V

Hanslick, Prof. Dr. E., Musikalische Stationen. (Der modernen Oper II. Theil.)

Cassel, Professor Dr. Paulus, Vom Nil zum Ganges. Wanderungen in die orientalische Welt.

Werner, Contreadmiral a. D., Erinnerungen und Bilder aus dem Seeleben. 3. Auflage.

Lauser, Dr. W., Von der Maladetta bis Malaga.

Serie VI

Lorm, Hieronymus, Der Abend zu Hause.

Schmidt, Max, Der Leonhardsritt, Lebensbilder aus dem bayerischen Hochlande.

Genée, Dr. Rudolf, Lehr- und Wanderjahre des deutschen Schauspiels.

Kreyssig, Friedrich, Literarische Studien und Characteristiken.

Serie VII

Weber, M. M. Freiherr von, Vom rollenden Flügelrade.

Ompteda, Freiherr von, Aus England. Skizzen und Bilder.

Hopfen, Dr. Hans, Lyrische Gedichte und Novellen in Versen.

Das moderne Ungarn. (Eine Sammlung von Essays.) Unter Mitwirkung von Maurus Jókay, Franz von Pulszky, Professor Vámbéry, Karl von Eötvös, Wolfgang von Deak, Eugen Péterfy, Ludwig Hevesi, Koloman Mikszáth und Anderen, herausgegeben von Dr. Ambros Neményí.

Serie VIII

Es ist erschienen:

Ehrlich, Prof. H., Lebenskunst und Kunstleben.

Hanslick, Prof. Dr. (Wien). Aus dem Opernleben der Gegenwart. (Der „Modernen Oper" III. Theil.)

In der Folge werden erscheinen:

Reuleaux, Geh. Rath Prof. F. (Berlin). Quer durch Indien. Mit 20 Original-Holzschnitten.

Wittmann, H. und Speidel, L., Aus Schiller's Leben. Unedirte Briefe zwischen Schiller und berühmten Zeitgenossen.

Bezugs-Erleichterung von Serie I—IV.

Damit den verehrlichen Mitgliedern, welche der V., VI. u. VII. Serie beitreten, Gelegenheit gegeben wird, sich aus den bereits ausgegebenen 4 Serien die ihnen zusagenden Werke **billiger als zum Einkaufspreise von 6 Mark** pro Band anschaffen zu können, haben wir bei den mit * bezeichneten Bänden aus Serie I—IV Bezugs-Erleichterung bei einer **Auswahl** aus den erschienenen 27 Bänden der I—IV Serie eintreten lassen und geben zu einem bedeutend ermässigten Preise ab und zwar:

☞ 7 verschiedene Bände nach freier Auswahl aus den ersten vier Serien anstatt des früheren Subscriptionspreises von 30 Mark zu 25 Mark.

☞ 10 verschiedene Bände nach freier Auswahl aus den ersten vier Serien anstatt des früheren Subscriptionspreises von 45 Mark zu 35 Mark.

☞ 14 verschiedene Bände nach freier Auswahl aus den ersten vier Serien anstatt des früheren Subscriptionspreises von 60 Mark jetzt 50 Mark.

☞ 21 verschiedene Bände nach freier Auswahl aus den ersten vier Serien anstatt des früheren Subscriptionspreises von 90 Mark jetzt 70 Mark.

Sämmtliche 4 Serien = 27 Bände zum ermässigten Preise von 90 Mk.

Den Einzelpreis pro Band — elegant gebunden 6 Mk. — haben wir bei den mit * bezeichneten Werken auf 4 Mark 50 Pf. ermässigt. Der Einzel-Preis der übrigen Bände bleibt wie früher 6 Mark.

Bureau des Vereins für deutsche Literatur.

Geschäftsführende Leitung:

R. Hofmann,

Verlagsbuchhändler in Berlin, Kronenstrasse 17.

Dr. L. Lenz, Schriftführer.

Aus dem

Opernleben der Gegenwart.

(Der „Modernen Oper" III. Theil.)

Neue Kritiken und Studien

Bayerische Staatsbibliothek München

von

Eduard Hanslick.

Berlin.
A. Hofmann & Comp.
1884.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Inhalts-Verzeichniß.

I. Neue Opern.

II. Aeltere Opern

in neuem Gewande.

III. Porträt-Skizzen.

IV. Richard Wagner.

V. Nach Wagners Tod.

I.

Neue Opern.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

I.

„Mephistopheles."

Oper von Arrigo Boito.

(Erste Aufführung in Wien 1882.)

1.

So haben wir denn endlich auch den wälschen Teufel gesehen und gehört, der seit geraumer Zeit die musikalische Welt in Aufruhr erhält. Zuerst durchgefallen, dann zu den Wolken erhoben, „gerichtet" in Mailand, „gerettet" in Bologna, hat „Mefistofele" den Namen seines Autors, Arrigo Boito, schließlich berühmt gemacht. Es ist wohl das erste Beispiel, daß ein italienischer Komponist gleich mit seiner Erstlingsoper nicht nur festen Fuß faßt im Vaterlande, sondern auch den Weg findet über die Alpen. Rossini, Bellini, Donizetti und Verdi haben diese Stellung zwar in jüngeren Jahren erreicht, als der jetzt vierzigjährige Boito, aber keiner von ihnen mit seiner ersten, auch nicht mit seiner zweiten und dritten Oper. „Mephistopheles" hingegen ist bereits in London und Petersburg, in Hamburg, Köln, Prag, schließlich in Wien gegeben, und genießt in Italien die Ehren eines Kunstwerkes von erstem

Range. Bei uns hält wohl Niemand viel von dem „Triumph" einer Opern-Première in Italien; zwölf bis zwanzig Hervorrufe des Maestro wollen dort wenig bedeuten, und die Oper selbst lebt vielleicht nicht ebensoviel Monate. Bedeutsamer als das Furore ist uns schon das Fiasko einer neuen Oper in Italien. Daß der „Barbier von Sevilla", „Norma" und „La Traviata" bei ihrer ersten Aufführung durchgefallen sind, hat fast den Werth einer günstigen Vorbedeutung erlangt — auch für Boito's „Mefistofele", den sie in Mailand als gelehrte „Musica tedescha" verurtheilt haben. Dazu kam noch ein Aufsatz des ausgezeichneten Kunsthistorikers W. Lübke in der „Gegenwart", der aus Venedig ganz enthusiastisch über die neue Oper berichtete und sie ein „tiefsinniges, großartiges Werk" nannte. Obwohl nicht selbst Musiker, ist Lübke doch als ein warmer Musikfreund und als Mann von feinem Geschmack bekannt; sein Lob des „Mephistopheles" mußte, selbst wenn man es vorsichtshalber eine Terz tiefer las, noch immer höchst vortheilhaft für Boito stimmen.

Es geschah also nicht in ungünstiger Voreingenommenheit, daß ich den „Mephistopheles" im Klavierauszuge eifrig durchlas. Ich fand diese neueste Interpretation des Goethe'schen Faust „lächerlich" und wurde ob dieser „vorschnellen", nur aus dem Klavierauszuge geschöpften Ansicht um so heftiger zurechtgewiesen, als meine Gegner in jedem Tadel Boito's zugleich einen Angriff auf Wagner witterten. Ueber beide Vorwürfe möchte ich mich mit einigen Worten erklären. Der italienischen Jugend mag die naive Freude unverkümmert sein, in Boito einen italienischen Richard Wagner zu feiern; ernsthafte Kritik kann aber unmöglich den „Mephistopheles"-Mann in einem Athemzuge mit dem Komponisten des „Tannhäuser" nennen. Obwohl ich für meine Person Wagner's frühere Opern nur theilweise liebe und die „Nibelungen"-Trilogie gar nicht, so ist mir doch Wagner eine so achtunggebietende, eigen-

artige und glänzende Erscheinung, daß ich es als Unbill empfinde, wenn man neben ihm einen Boito nennt oder gar aufstellt. Lübke würzt sein Boito-Lob auch mit etlichen Ausfällen auf die „Meistersinger" und meint z. B., daß „Mephistopheles", auch wo er einen Höllenlärm entfesselt, nirgends „etwas so Wüstes wie die berüchtigte Prügelscene in den „Meistersingern" verübt hat." Nach meiner Empfindung ist „Mephistopheles" gegen die „Meistersinger" nur eine Jahrmarktsmusik, ein Opernspektakel, in welchem zwar Mancherlei Wagner nachgemacht ist, aber nichts so gut nachgemacht, daß es in den „Meistersingern" stehen könnte.

Dieselben guten Leute und schlechten Musikanten, welche ihren Boito für einen zweiten Richard Wagner halten, behaupten, man dürfe eine Oper nicht nach dem Klavierauszuge beurtheilen. Die vollständige theatralische Wirkung, zu welcher so viele nichtmusikalische Elemente konkurriren, gewiß nicht — den musikalischen Gehalt ganz sicher. Das müßte ein schlechter Musiker und sehr unerfahrener Opernkenner sein, der aus einem sogenannten „Klavierauszug mit Text" (Partition de chant) eine Oper nicht in ihren wesentlichen Eigenschaften kennen lernte. Dieses Wesentliche sind mir die singenden Personen (Soli und Chöre), deren Partieen unverkürzt vorliegen, also die melodische Erfindung, die Deklamation und den dramatischen Ausdruck vollständig enthalten, während die Klavierbegleitung Harmonie und Rhythmus in korrekter, wenngleich nicht farbenprächtiger Skizze wiedergibt. Ob ein ausgehaltener Akkord in den Bläsern oder im Streichquartett liegt, ob eine Solopassage von der Oboë, oder der Flöte geblasen wird, ist gewiß nicht gleichgiltig für die Wirkung, aber sehr unerheblich für die Beurtheilung des musikalischen und dramatischen Werthes einer ganzen Oper. Auf das Verhältniß zwischen der instrumentirten Begleitung zu deren Klavierarrangement paßt vollkommen der Vergleich

mit einem Gemälde und dessen Nachbildung in Kupferstich. Unzureichend und kleinlich erscheint dieses oft gebrauchte Bild nur, wenn es auf die musikalische Komposition und das ihr zu Grunde liegende Textbuch angewendet wird; die Musik ist viel mehr und Höheres als die bloße Kolorirung einer Zeichnung; sie giebt, was sich in gar keine Kontour fassen läßt. Etwas Anderes ist's mit symphonischen Werken, deren Schwergewicht in den Orchester-Effekten liegt, wie bei Berlioz und Liszt — und dennoch hat Schumann die Sinfonie fantastique von Berlioz nach dem Klavierauszug in einer seiner berühmtesten Kritiken eingehend beurtheilt. Auch Wagner's Nibelungen-Dramen, die mehr symphonische Werke mit Begleitung von Singstimmen sind, als umgekehrt, erscheinen dunkel und verschwommen im Klavierauszuge; dieser lehrt uns hauptsächlich, was dem genannten Musikdrama, wenn wir uns auch die effektvollste Instrumentirung dazu denken, dennoch fehlt und fehlen muß. Boito's „Mephistopheles" ist kein so kunstreiches Gewebe und leicht zu durchschauen. Nachdem ich ihn jetzt auf der Bühne, und zwar in vorzüglichster Aufführung gehört, kann ich jenen „vorschnellen" Ausspruch nur wiederholen, daß mir Boito's Musik theils mittelmäßig, theils widerwärtig, als eine Nachschöpfung von Goethe's Faust aber geradezu lächerlich vorkommt.

„Kennst du den Faust?" schreibt Boito als Motto über die erste Seite seiner Partitur. „Armseliger Faust, ich kenne dich nicht mehr!" möchten wir mit einem anderen Citate antworten. Goethe's Faust hat von den Musikern schon vielerlei Behandlung erfahren, gute und schlimme — die Wagschale des Schlimmen sinkt unter der Last von Liszt's Faust-Symphonie und Mephisto-Walzer — aber so handfest ist er noch nicht geknebelt und verrenkt worden, wie von diesem Maestro, der nicht italienisch sein will und deutsch nicht kann. Boito hat sich sein Libretto selbst zugeschnitten, nämlich zu drei

Viertheil unverändert gebliebener Goethe'scher Verse ein Viertheil eigener, wässeriger Poesie zugesetzt. Das Eigenthümlichste und zugleich Verkehrteste an diesem Textbuche ist, daß es beide Theile des Goethe'schen Faust zusammenrückt, zwei Handlungen, die in keinem organischen Zusammenhange stehen. Die beiden Theile des Faust sind eigentlich zwei Gedichte, nicht zwei Theile eines Gedichtes. Vom praktischen Gesichtspunkte resultirt daraus der Kardinalfehler des Boito'schen Textbuches: es ist für Jeden, der nicht die ganze Goethe'sche Dichtung kennt — und wie Viele kennen in Wahrheit den „zweiten Theil"? — völlig unverständlich. Aber auch für diejenigen, die aus der Kenntniß Goethe's sich die fehlenden Mittelglieder ergänzen können, bleibt die Handlung des „Mephistopheles" zusammenhanglos und widersinnig. Den „Prolog im Himmel" als ersten Akt einer Oper absingen zu lassen, scheint mir eine Abgeschmacktheit; in diese Vorgeschichte des Dramas schon die auf Gretchen bezüglichen Chöre der Engel und der Büßerinnen aus dem zweiten Theil herüberzunehmen, ein Widersinn. Und wenn Boito seinen Faust, der eben vor dem sterbenden Gretchen im Kerker gekniet, uns gleich darauf in heißer Umarmung mit der griechischen Helena vorführt, so verletzt er nicht blos das Bischen logische Denken, das dem Zuschauer noch übrig geblieben, sondern obendrein jede natürliche Empfindung. Um sein Mißverstehen Goethe's noch handgreiflicher darzuthun und die Zuschauer vollends konfus zu machen, läßt Boito in Italien das Gretchen und die Helena von einer und derselben Sängerin darstellen, was ihm das Wiener Hofoperntheater glücklicherweise nicht nachmacht. (Auch in London singt die Nilsson, in Petersburg die Salla beide Rollen.) Ueber dieses „Buch" und seine Verkehrtheiten ließen sich Bücher schreiben. Ob es wirklich ein tiefes, „metaphysisches Bedürfniß" war oder blos die Sucht nach möglichst starken, aufeinanderplatzenden Kontrasten, was Boito zu der Zusammenschweißung der beiden

Theile Faust bewog, kann ich nicht entscheiden; ebensowenig, ob ihn vielleicht die vielbesprochenen Bühnenaufführungen des zweiten Theiles, der in neuerer Zeit eine Art Dramaturgensport in Deutschland abgiebt, zur Nachahmung inspirirt haben.*

Seine eigenen Ideen über die Bedeutung der Faust-Sage hat Boito in einer Vorrede zur ersten Ausgabe seines Textbuches des Breiten auseinandergesetzt und dabei eine erstaunliche Belesenheit entwickelt. Offen gestanden fängt das Federheldenthum unserer Componisten an, unheimlich zu werden. Mozart, Beethoven, Schubert haben uns niemals in Vorreden über den tiefen Sinn ihrer Compositionen belehrt, sie schrieben Musik, die schön und klar war ohne Vorrede. Aber auch Weber, Mendelssohn, Schumann, bekanntlich Männer von vielseitiger Bildung und schriftstellerischer Gewandtheit, sehen wir nirgends als öffentliche Ausrufer und Interpreten ihrer

* Ich kann der Versuchung nicht widerstehen, hier einige goldene Worte des Aesthetikers Fr. Th. Vischer zu citiren. „Man hat neuerdings wieder gelesen," sagt Vischer, „der zweite Theil Faust sei in Leipzig mit ungemeiner Wirkung aufgeführt worden. Ich will's schon glauben; die Leute sind längst gewohnt, das Theater zu meiden, wenn Stücke zu sehen sind, die im gesunden poetischen Sinne zu denken geben, und in prunkende Schaustücke und Opern zu laufen, die nichts zu denken geben. Der zweite Theil Faust gibt freilich zu denken, aber da das Denken, das er dem Zuschauer auflegt, verzweifelt schwer, beunruhigend und großentheils vergeblich ist, so entschlägt sich die Menge, wie wir sie kennen, einfach des Denkens ganz und gafft den Prunk an, der dem Auge geboten wird. Aber auch des Fühlens entschlägt sie sich gerne, auch dies ist ihr zu bemühend. Dieser Arbeit enthebt sie ein Drama, für dessen Personen sich nichts fühlen läßt, weil sie nicht leben, sondern nur bedeuten. Ein solches Werk mit seinem unnatürlichen Mißverhältnisse zwischen Sinn und Anschauung aufführen, heißt nichts Anderes als unser Publikum noch mehr in ein gedankenloses Gafferpublikum verderben, als es darein schon verdorben ist."

Musik. Diese Generation von Musikern ist vorüber und abgedankt der Satz: daß echte Tondichtung sich selbst erklären müsse. Als fanatischer Anhänger und Nachstreber Wagner's muß Boito natürlich auch Dichter, Schriftsteller und Philosoph sein. In seinem „Prologe“ läßt Boito alle Faust-Dichter von Goethe und Marlowe bis Lenau und Widmann Revue passiren und kommt zu dem Endresultate: „Jeder Mensch, von Wissensdurst entbrannt, ist Faust. Wie Salomon der biblische Faust ist, so erkennen wir in Prometheus den mythologischen. Du kannst die Spuren seiner großen Seele im düstern Blicke des englischen Manfred ergründen, sowie unter dem grotesken Visir des spanischen Don Quixote . . . Wie der Faust, so ist auch der Mephisto-Typus unerschöpflich, Mephisto ist so alt wie die Bibel, wie Aeschylos; Mephisto ist die Schlange im Paradiese, ist der Geier des Prometheus. Ueberall, wo du den Vernichtungsgeist findest, ist der Pferdefuß Mephisto's mit im Spiele. Jupiter hat einen Mephisto, der Satan heißt; Homer hat einen, der sich Thersites nennt; bei Shakespeare verwandelt er sich in Falstaff u. s. w. Das sind gewiß schöne Worte, aber von einem Operncomponisten sind uns schöne Musik doch immer noch lieber. Für die Charakteristik Boito's ist dieses philosophisch tendenzelnde Opernvorwort unentbehrlich, von dieser literarischen Seite ähnelt er ohne Frage seinem deutschen Vorbilde, dem Janus von Bayreuth.

Wie ich es für eine Tollheit halte, den Komponisten Boito neben Wagner zu nennen, ebenso — jetzt werden mich die Wagnerianer kreuzigen — dünkt es mich eine Vermessenheit, seinen „Mefistofele“ dem Faust von Gounod gleich- oder gar überzustellen. Die Wirkung dieser Oper ist freilich aller Orten durch zwanzigjährige maßlose Abnützung jetzt so sehr abgeschwächt, daß vielleicht Mancher ihr nicht mehr ganz gerecht zu werden vermag. Das nimmt dem Werke nichts von seinem Werthe, und nichts von der Thatsache, daß es in

Frankreich, Italien und Deutschland als ein lichter Stern an dem verzweifelt finstern Theaterhimmel aufging. Aus voller Ueberzeugung war ich für Gounod's Faust in die Schranken getreten zu einer Zeit, da angesehene Kritiker das Werk als eine freche Verhöhnung Goethe's brandmarkten und seine Aufführung den deutschen Bühnen zum Verbrechen anrechneten. Ohne den Franzosen verleugnen zu können, noch zu wollen, offenbarte doch Gounod in seiner Musik so viel dem deutschen Sinne Verwandtes, daß sein Erfolg in Deutschland vollkommen begreiflich erschien. Die Schwächen des Faust sind darum nicht verkannt worden; sie liegen theils in einigen nothgedrungenen Konzessionen an die Pariser Oper, theils in den Grenzen von Gounod's mehr zartem als energischem Talente. Die Volksscenen im zweiten Akte von Gounod's Faust mit dem lebensvollen Finale, der Monolog Gretchen's am Spinnrade, das Quartett in der Gartenscene und das Liebesduett, endlich Margarethen's ergreifende Kerkerscene — das Alles ist schöne und ausdrucksvolle Opernmusik, auch wenn man sie nicht auf der Folie einer geringeren Komposition betrachtet. Hält man sie jedoch vergleichend an die analogen Scenen bei Boito, dann erscheint ihr Werth verzehnfacht.

Aber nicht blos Gounod, auch der vielverlästerte und wirklich nicht ganz unlasterhafte Verdi steht nach meinem Gefühle entschieden über Boito, sowohl in melodischem Reichthum und origineller Erfindung, als in leidenschaftlichem, dramatischem Zuge. Verdi ist für jeden deutschen Kritiker darum eine so bittere Pille, weil wir die unleugbaren Schönheiten seiner besten Opern immer wieder mit trivialen, rohen Stellen büßen müssen. Bei Boito empfinden wir die Trivialität viel verletzender, weil sie nicht naiv wie bei Verdi, sondern reflectirt erscheint und nirgends die Entschuldigung melodiöser Ueberkraft für sich hat. Dem angewagnerten jungen Italien ist Verdi ein durch Boito überwundener Standpunkt, ein

Dramatiker, der höchstens in seiner „Aïda“ als achtbare „Vorstufe“ für den „Mephistopheles“ dasteht. Leider vermag ich trotz aller Aufmerksamkeit im „Mephistopheles“ nicht eine Scene zu entdecken, die sich den Glanznummern des „Trovatore“, der „Traviata“, des „Ballo in maschera“ oder der „Aïda“ gleichstellen ließe.

Der sensationelle Erfolg Boito's in Italien erklärt sich aus zwei Faktoren, die an sich beide natürlich und wohlberechtigt sind: einmal aus dem uns Allen eingeborenen Bedürfnisse nach Neuem in der Kunst, sodann aus der immer entschiedeneren Wendung der italienischen Musik vom Melodisch-Gefälligen zum Dramatisch-Charakteristischen. Wir können selbst mit Mozart und Beethoven nicht auslangen für alle Zeit; neben diesem sicheren Besitze ist uns die ewig erneuernde Triebkraft der Produktion unentbehrlich. In der Oper, als der gemischtesten Kunstgattung, vollzieht sich der Verbrennungsprozeß am rascheſten, treibt das Bedürfniß nach Neubildungen am stärksten — und wieder stärker in Italien, dem Lande der schönsten, aber vergänglichsten Melodienblüthen, als in Deutschland. Mit Anfang der dreißiger Jahre war man übersättigt von Rossini's glänzenden, aber seelenlosen Bravourarien. Die Sehnsucht nach tieferer Empfindung mußte erwachen; Bellini stillte sie, indem er nach den glitzernden, geschmückten Puppen Rossini's wirkliche Menschen auf die Bühne brachte — Menschen, die wahres Gefühl in nur allzu thränenreichen Melodien ausströmten. Donizetti's weniger ursprüngliches, aber äußerst bewegliches Talent combinirte gleichsam Rossini's und Bellini's Styl, die Beiden in lebendigem dramatischen Ausdruck häufig übertreffend. Verdi, eine weit energischere, in ihrem Pathos naive Natur, entzündete in der italienischen Oper ein bisher fremdes, wildes Feuer und steigerte alle in Donizetti schon anklingenden gewaltsamen Elemente zu packendstem Effekt. Doch behielt er noch die alte Opernform mit

ihren Arien und Duetten bei, und wahrte, trotz mancher harmonischen und instrumentalen Bereicherung, der Melodie ihr oberstes Recht. Nun drang Wagner's „Lohengrin" nach Italien und machte rasch Propaganda.

Es hat etwas fast komisch Seltsames, daß Italien, welches den „Don Juan" und „Fidelio" rein verschlafen hat, sich für deutsche Opernmusik erst an Wagner begeistert. Die Thatsache steht fest. Mit der zündenden Wirkung auf das Publikum übt Wagner immer auch eine ansteckende auf die componirende Jugend. Fast mit Naturnothwendigkeit mußte irgend ein „italienischer Wagner" aufstehen. Boito ist der erste Italiener, der mit vollem Bewußtsein Wagner nacheifert, statt der traditionellen Arien und Duette die freie Szenenform einführt und nicht der Melodie, sondern der charakterisirenden Orchester-Begleitung im Dienste schärfster dramatischer Accente die größere Wichtigkeit zugesteht. Durch die Art seines Talentes Verdi verwandt, durch sein Bestreben Wagner, nimmt Boito zwischen diesen beiden sich den Rücken kehrenden Meistern eine bedenkliche Stellung ein. Unbeabsichtigte oder beiläufige Anlehnungen an Wagner finden wir in den meisten Opern des letzten Decenniums; welcher Mißwachs aus direkter Nachahmung Wagner's, und zwar des Nibelungenstyls, entsteht, lehrt uns vorläufig nur die Oper „Agnes Bernauer" des jüngsten deutschen Wagner'chens: Felix Mottl. Ein italienischer Nachwagner ist in gewisser Hinsicht besser daran; er muß, um es mit seinen Landsleuten nicht zu verderben, nach jedem Wagner'schen Anlaufe doch wieder einen Sprung zurückmachen in die handgreifliche wälsche Melodie. Boito bietet dem von Verdi übersättigten Publikum statt Verdi'scher Verdi-Wagner'sche Musik. Die Kunst gewinnt nichts dadurch, wohl aber der unmittelbare Erfolg. Und dieser Erfolg des „Mephistopheles" beweist, daß Boito wirklich mit seinem Experimente die Strömung der Zeit getroffen habe; diese Strömung trägt ihn jetzt. Boito's Erfolg, auch

außerhalb Italiens, beweist ferner, daß das Experiment nicht ohne Talent gemacht sein konnte. Dieses Talent Boito's ist, um es kurz zu bezeichnen, ein Talent für scenische Wirkung.

2.

Das Vorspiel der Oper behandelt Goethe's „Prolog im Himmel“. In die Orchester-Einleitung mischen sich, noch bevor der Vorhang aufgeht, Fanfaren von Posaunen, die auf der Bühne, und zwar rechts, links und in der Mitte derselben postirt sind. Die Dekoration verbirgt dem Zuschauer die himmlischen Heerschaaren, welche hinter den Wolken ihren Gesang zum Lobe des Herrn anstimmen. Dieser Chor in E-dur hat ein zartes melodiöses Thema, das in immer stärkeren Akkorden anschwillt und, gehoben durch das Geheimnißvolle der Scene, bedeutende Wirkung macht. Wir erfahren schon aus diesem ersten Chor sowohl die Geschicklichkeit des Komponisten in der Berechnung fremdartiger Klangeffekte, als auch seine unheilvolle Passion, durch unvermittelte, oft recht häßlich klingende Akkordfolgen, durch Wechsel von Dur und Moll in derselben Phrase, durch ganze Reihen von parallelen Quinten und Querständen und ähnliche ausgeklügelte Seltsamkeiten seine Musik zu würzen. Nun wird Mephisto angekündigt durch Rauch und Wetterleuchten auf der Bühne, im Orchester natürlich durch Piccolo und Fagott, des Satans Lieblings-Instrumente. Er singt seine Ansprache an den Herrn in einem widerwärtigen, nach Humor ringenden Drei-Achteltakt-Scherzo, dem einige Orchestertacte vorangehen und das Boito wahrscheinlich deshalb „Instrumental-Scherzo“ nennt. Unter einem raschen leisen Geplapper der seligen Knaben, immer auf Einer Note, verschwindet Mephisto, der die Wette mit dem Herrn abgeschlossen hat, und oben erhebt sich von neuem der unsichtbare Chor der

Engel, durch das Fortissimo des Orchesters und Orgel- und Posaunenklänge auf der Bühne zur höchsten Schallkraft gesteigert. Dieses Vorspiel im Himmel scheint mir das Originellste in der ganzen Oper. Obwohl es in dem Gesange des Mephisto schon die ganze musikalische Häßlichkeit dieser Rolle ankündigt und in den Chören mehr durch geschickt kombinirte Klangeffekte, als durch Ideen selbst wirkt, schafft es doch etwas in seiner Art Neues, Ueberraschendes, dessen fremdartig mystischem Eindruck man sich nicht entziehen kann.

Der erste Akt bringt den Spaziergang am Ostersonntag: Die verschiedenen Spaziergänger-Gruppen und ihre Gespräche aus Goethe, dazu Chorgesang und Tanz. Die Musik, mit einem kolossalen Glockenspiele beginnend, jagt in fortwährendem wilden Takt- und Tonartenwechsel alle Mächte des Orchesters zu verwirrendem Getöse auf. Zum Glücke zieht auf der Bühne ein so rascher Wechsel farbiger Bilder vorüber, daß wir, mit dem bloßen Schauen vollauf beschäftigt, auf die Musik kaum aufmerken. Diese umfluthet nur wie ein gestaltloses, ausgelassenes Element die Scene; es könnte mit gleichem Instrumental-Aufwande ebenso gut auch etwas ganz Anderes im Orchester gespielt werden. In diesen Volksscenen erfreut nur das walzerartige Chorlied „der schönste der Jungen" durch gesunde Heiterkeit, es hat doch musikalischen Athem — eine zeitlang, denn bald fliegt dieser Athem fieberhaft und schnappt nach den grellsten Rhythmen und Modulationen. Das Volksgetümmel schweigt einen Augenblick; Faust erscheint an der Seite Wagner's: „Vom Eise befreit sind Strom und Bäche" — Es gibt mir einen Stich ins Herz. Diese Stelle, eine der herrlichsten, die Goethe gedichtet, ist mir und wohl Tausenden ein Heiligthum; so lange ich zurückdenken kann, schlage ich sie an jedem Ostersonntag-Morgen auf wie ein Gebet. Und nun kommt dieser Boito'sche Operntenor und singt mir die Götterworte auf eine süßliche, den Badechor in den „Hugenotten" anklingende Melodei vor!

Wenn ich vielleicht gegen einzelne Theile des „Mephistopheles“ bis zur Unbilligkeit eingenommen bin, so geschieht es aus Empörung über ihr freches Anklammern an die Goethe'schen Worte. Möglich, daß manche dieser Kantilenen, auf einen andern Text und nicht von Faust und Gretchen, sondern von Peppino und Peppina gesungen, mich höchstens langweilen würden. So aber wird mir dabei zu Muthe, als würde Goethe beschmutzt . . . Faust erblickt den schwarzen Pudel, welchen Boito, komisch genug, in einen „grauen Bruder“ verwandelt. Direktor Jahn hat ihn für Wien wieder in sein Pudelrecht eingesetzt und dem unausbleiblichen Gelächter bei der Stelle: „Das also war des Bruders Kern!“ vorgebeugt. Wie geistlos und ungehobelt sich Boito's Musik benimmt, wenn sie leichten Konversationston anschlägt, das wolle man aus den Gesprächen der Spaziergänger und vor Allem aus den Reden des Famulus Wagner in diesem Sinne entnehmen. Etwas Geschmackloseres als die angeblich charakterisirende Antwort Wagner's: „Nein, ein Phantasiegebild“ — in Achtelnoten stakkirte F-dur-Tonleiter zweimal hinab und hinauf — gibt es schwerlich. Die Scene verwandelt sich in Faust's Studirzimmer. Das Arioso Faust's: „Verlassen hab' ich Feld und Au“ — das Thema zur Hälfte aus der Beethoven'schen „Kreutzer-Sonate“, zur Hälfte aus dem Liebesduett des Gounod'schen Faust zusammengesetzt — ist höchst alltäglich, aber noch ein Labsal gegen den nun folgenden Gesang Mephisto's: „Ich bin der Geist, der stets verneint“, eine der kläglichsten Anstrengungen des Komponisten, dämonische Musik zu machen. Das brutale Ding gipfelt in dem Refrain: „Lachend spreche ich das kleine Wörtchen Nein und lache, pfeife!“ Die italienischen Darsteller des Mephisto stecken dabei zwei Finger in den Mund und pfeifen wirklich; in Wien bleibt diese reizende Nuance weg, und nur das Piccolo pfeift aus Leibeskräften. Wie dann in dem liederlichen Duett-Allegro: „Von dieser Stun—de“ die zweite Sylbe in die große Sext

hinaufspringt, dazu noch von einem Triangelschlage und Piccolopfiff accentuirt — das ist von unbeschreiblichem Eindrucke. Man könnte dieses fidele Duett Faust's mit Mephisto ohne Aenderung in jeder beliebigen Operette von zwei Schusterjungen singen lassen.

Zweiter Akt: Scene im Garten von Gretchen und Frau Martha. Das kurze schlichte Orchester-Vorspiel ist nicht übel, und das Zwiegespräch zwischen Faust und Gretchen wäre es auch nicht, wenn es in irgend welcher Operette von einem leichtfertigen Pärchen gesungen würde. Das Thema erinnert an das Strophenlied, das in Verdi's „Maskenball" der als Matrose verkleidete Herzog bei der Zigeunerin singt. Dahin paßt der (von Verdi ungleich graziöser rhythmisirte) scherzende Zweivierteltakt, aber zu den holdesten Reden Gretchen's — das thut weh. Die beiden Paare — Faust mit Gretchen, Mephisto mit Martha — lösen einander mehreremale auf der Scene ab, und vereinigen sich dann zum Quartett — Alles wie bei Gounod. Heiliger Gounod! Natürlich nimmt der „philosophische" Boito auch das Religions-Gespräch in seine Komposition auf und läßt seinen Faust den Glauben an Gott in einer wässerigen Melodie erledigen, von der ich nur seine eigenen Worte sage: „Ich habe keinen Namen dafür." Die Scene schließt ohne jeden edleren, wärmeren Herzenston, mit einem dem bekannten Rigoletto-Quartett nachgebildeten Lacheffekt von ausgelassener Heiterkeit.

Der Gartenscene folgt unmittelbar die Walpurgisnacht auf dem Brocken. Wer immer hier davon spricht, gedenkt kaum der Musik, sondern ergeht sich in Bewunderung über die großartige scenische Ausstattung. In der That, so viel Teufel, Hexen, Kobolde und Irrlichter haben wir noch nie beisammen gesehen, und wie malerisch gruppirt, wie höllisch schön beleuchtet! Die Musik dazu ist nicht viel mehr, als ein effektvoll arrangirtes Getöse, das von gruselndem Schauer bis zum

tollsten Höllenspektakel sich aufbäumt. Posaunen und gestimmte Glocken, Trommel und Becken, Fagotte und Piccolos liefern ihre grellsten Farben, und die Farbe ist hier Alles, die Zeichnung nichts. Dieser musikalische Schwefeldampf erinnert an die „Hölle" in Liszt's Dante-Symphonie, wobei wir keineswegs vergessen, daß Boito auf dem Theater ein weit größeres ästhetisches Recht zu solcher Freskomalerei hat, als Liszt in rein instrumentaler Konzertmusik. Trotz des dürftigen musikalischen Ideengehalts ist Boito's Walpurgisnacht doch, wie der Prolog im Himmel, in ihrer Art effektvolle musikalische Dekorations-Malerei und bezeichnet die starke Seite von Boito's Talent. Als echter Dekorations-Maler wirkt der Komponist des „Mephistopheles" auch viel befriedigender dort, wo er eine große Menge, als wo er den Einzelnen singen läßt. Wie im Prolog, so steht auch in der Walpurgisnacht der Gesang des Mephisto tief unter der Chormusik. Sobald dieser ein längeres Solo anhebt — das „Scherzo" im Prolog, die Anrede in Faust's Studirzimmer, das Lied von der Weltkugel in der Walpurgisnacht — möchte man seekrank werden. Boito bemüht sich, den Mephisto eminent teuflisch singen zu lassen, jeder Note einen „stets verneinenden Geist" einzuhauchen. Hier stehen wir aber nicht blos vor einer Grenze von Boito's Talent, sondern vor einer Grenze des musikalischen Ausdruckes überhaupt. Die Musik kann nicht schlechtweg lügen und verneinen; das absolut Häßliche jedoch, wollte man sich dessen bedienen, ist in der Tonkunst zugleich ein absolut Widersinniges. Will der Componist den Satan singen lassen, so muß er sich zu Concessionen an das Menschliche, was hier das Musikalische ist, entschließen; er darf den Teufel nur an die Wand malen. Gounod hat seinen Mephisto in's Humoristische herübergezogen, Meyerbeer seinen Bertram in's Sentimentale; Beide sind keine vollkommenen Teufel, aber sie sind wenigstens bessere Musiker und Sänger, als Boito's Höllenfürst, der mit seiner krampfhaften Diabolik

parodistisch wirkt. Boito hat Faust's Ausruf: „Du Spottgeburt aus Dreck und Feuer!" offenbar als Recept aufgefaßt und von dem ersten Bestandtheile zu viel genommen.

Der dritte Akt führt uns in den Kerker zu Gretchen. Der gute Eindruck von dem schlichten, liedmäßigen Anfang ihres Gesanges wird beeinträchtigt durch die unpassenden Triller- und Bravourpassagen am Schlusse. Ihre folgenden, an Faust gerichteten Reden haben einen wärmeren Herzenston und echt dramatische Accente. Diese Scene wirkt übrigens durch ihren Inhalt so überwältigend schmerzlich und rührend, daß sie uns im Schauspiel selbst bei mittelmäßiger Darstellung ergreift, desgleichen in der Oper auch mit unbedeutender Musik. In Gretchen's Duett mit Faust wirkt der Adagiosatz in Des-dur sehr stimmungsvoll; die Stimmen flüstern ganz leise, fast parlando, dazu ertönt im Orchester stets der Grundton Des als starkes Pizzicato auf den tiefsten Saiten zweier Harfen. Ein schöner, meines Wissens neuer Effekt. Der sich anschließende aufgeregte Allegrosatz, halb Wagner, halb Verdi, wühlt in unaufhörlichen Modulationen und enharmonischen Fortschreitungen, häuft die höchsten, anstrengendsten Accente der Stimmen und die dröhnendsten des Orchesters. Von ordinärer Melodie, wirkt es immerhin „dramatisch" in jenem Sinne äußerster Ueberreizung, welche die feine Linie des Aesthetischen schwindelnd überspringt. Die erwähnten Stellen Gretchen's im Kerker sind die innigsten, nach meiner Empfindung die einzigen wirklich innigen und rührenden in der ganzen Oper.

Auf die Kerkerscene folgt unmittelbar die „klassische Walpurgisnacht" mit der griechischen Helena als Mittelpunkt. Dieser zweite Theil gilt vielfach für die bessere Hälfte der Oper; er enthält jedenfalls deren wohllautendste, sangbarste Partien. Trotzdem kann ich diesem bevorzugenden Urtheile nicht beistimmen, da mir der Komponist gerade im rein Melodiösen am allerschwächsten erscheint. Boito sucht, im Großen

wie im Kleinen, vornehmlich durch Contraste zu wirken, und diese Spekulation schlägt auch hier nicht fehl. Wenn wir nach dem wüsten Hexensabbath und der grauenvollen Kerkerscene plötzlich in eine sonnenhelle griechische Landschaft versetzt werden, wo schöne Frauen, malerisch gelagert, Gesang und Saitenspiel üben, da zieht unwillkürlich eine Art Wonnegefühl in unsere Brust. Die Dekoration hat mehr Verdienst daran, als die Musik. Nach einer kurzen Orchester-Einleitung, deren scheußliche Quintenfolgen wahrscheinlich „exotisch“ klingen sollen, hören wir ein zweistimmiges Strophenlied (Helena und Pantalis), das, über Harfen-Akkorde leicht hingleitend, anmuthig stimmt zu der herrlichen Landschaft. Von letzterer abgezogen, ist auch dieses Stückchen (das weitaus beste in dem Akte) sehr unscheinbar. Die folgende Balletmusik klingt flach und kindisch, desgleichen die Frauenchöre, die mit ihrem monotonen Unisono altgriechischen Charakter prätendiren. Faust erscheint und wird als „schöner Mann“ bewundert; er singt auch so. Seine Liebeserklärung an Helena, von einem endlosen Harfen-Präludium eingeleitet, schmeckt unsäglich fade. Nach dem zehn- bis zwölfmal wiederholten Ausrufe: „Liebe! Liebe!“ stürzen sich Faust und Helena in die Arme und in ein Verdi-sches Unisono-Duett von bemerkenswerther Gemeinheit. Nach den vielen ekstatischen hohen B und C tritt die bekannte Wagner'sche „süße Ermattung“ ein, das Liebespaar verzieht sich girrend in die Büsche, und der Vorhang fällt — zum Unterschiede von Wagner — „langsam.“

Der Epilog, ein richtiger sechster Akt, führt uns wieder in die Studirstube Faust's. Mit dem „schönen Manne“ ist's aus; er ist wieder alt und grau und hockt gebrechlich in seinem Großvaterstuhl. Dennoch findet er in „des Traumes Phantasien das höchste Glück“, was er uns in einem schläfrigen As-dur Andante von allergewöhnlichstem wälschen Zuschnitte mittheilt. Es ist dies das letzte von den vier Ariosos, die das

ganze musikalische Kapital dieser Rolle ausmachen: der erste Monolog in der Studirstube, die Religions-Erklärung bei Gretchen, das Liebesgeständniß vor Helena und endlich diese fromme Betrachtung in extremis. Wer sich ein Urtheil über die melodische Erfindungskraft Boito's bilden will, der sehe sich diese vier Kantilenen nach einander an und entscheide, welche die armseligste sei. Wie nun Faust immer stärkere religiöse Anwandlungen bekommt, greift der um seine Wette besorgte Mephisto zu seinem beliebten Hausmittel: ein Halbdutzend verlockende Sirenen herbeizuzaubern. Aber dem Faust des letzten Aktes thun sie nichts mehr; sie verschwinden unverrichteter Sache, und Faust betet kniend, „über die Bibel gebeugt", sein letztes Stündlein herbei. Steht das vielleicht auch im Goethe, daß Faust wie eine alte Betschwester endet? Der Himmel öffnet sich, die seligen Knaben plappern wieder ihre eintönige Sechszehntel-Psalmodie, und zum Drittenmale ertönt unsichtbar der Engelchor, den wir anfangs im Prolog, dann bei Gretchen's Tod vernommen haben. Ein Regen von himmlischen Rosen bedeckt den sterbenden Faust, während Mephisto, nachdem er eine der widerborstigsten Stellen seiner Rolle wiederholt hat („Schau' um dich!"), standesgemäß unter Schwefelgeruch versinkt. Auch dieses Tableau, der offene Himmel mit seinen unzähligen großen und kleinen Engeln, ist im Hofoperntheater mit einer außerordentlichen Pracht ausgestattet und die Wirkung auf den Zuschauer so sicher wie baares Geld.

So haben wir denn Boito als einen Componisten kennen gelernt, der von den sinnenfälligsten Effecten Verdi's und Wagner's sich Vieles geschickt angeeignet und mit specifisch scenischem Talente zu einem in den Hauptpartieen packenden Mischwerke vereinigt hat. Als Melodiker gehört Boito zu den schwächsten Erfindern, als Harmoniker zu den keckten und geschmacklosesten. Er sucht durch die grellsten Accordfolgen, durch athemversetzenden Takt- und Tempowechsel, durch rastloses

Moduliren zu wirken. Dem Musiker wird auffallen, daß Boito's Harmonie zwischen Ueberladung und Dürftigkeit wechselt und die leere Zweistimmigkeit sich ebenso oft in dieser Partitur breitmacht, wie das betäubende Klanggewimmel. In der Instrumentirung zeigt sich Boito einmal originell und scharfsinnig, ein andermal roh und geradezu dilettantisch. Da er überall auf den Effect hinarbeitet und diesen Effect immer im Contraste sucht, dabei das Häßliche nicht nur nicht scheut, sondern mit Vorliebe aufsucht und erklügelt, so mag er immerhin eine „interessante“ Erscheinung heißen, eine künstlerisch edle und erfreuliche nimmermehr. Kein Zweifel, daß „Mephistopheles“ der modernen, in den Materialismus bereits tief hineingerathenen großen Oper noch einen weiteren Stoß nach unten versetzt. —

II.

„Simon Boccanegra.“

Oper von Verdi.

(Erste Aufführung in Wien 1882.)

Die meisten der Zuhörer dürften sich gefragt haben, was denn historisch wahr sei an diesem Dogen Boccanegra und der wirren Handlung, die sich um ihn anhäuft in der Verdi'schen Oper. In den gangbarsten Hilfs- und Handbüchern werden sie den Namen nicht finden; wir wollen ihnen die Mühe, der wir uns selbst unterzogen haben, ersparen und aus älteren Specialgeschichten des mittelalterlichen Genua das Wesentliche hier zusammenstellen. Die Handlung entwickelt sich aus jenen stürmischen politischen Zuständen des 14. Jahrhunderts, da Bürgerkriege der Plebejer mit den Adeligen die italienischen Freistaaten erschütterten und namentlich Genua (der Schauplatz unserer Oper) bald mit Venedig, bald mit Pisa, Mailand und anderen Nachbarstädten im Kampfe lag. Zwei ghibellinische Hauptleute, ein Spinola und ein Doria beherrschten Genua; sie hatten dem Volke die Wahl seiner Abbés (Volksäbte) entrissen, ein Magistrat, der, wie in Rom

die Tribunen, Schützer und Vertheidiger des Volkes sein sollte. Die Unzufriedenen von Genua forderten Rückgabe dieses Rechtes. Zwanzig von ihren Mitbürgern gewählte Plebejer versammelten sich am 23. September 1329 in der Prätur; da rief einer aus dem Haufen, ein Silberfolien-Fabrikant: „Wählt den Boccanegra!“ (Italienische Historiker schreiben den Namen theils „Boccanigra“, theils „Boccanera“; wir bleiben hier bequemlichkeitshalber bei der Verdi'schen Schreibart). Simon Boccanegra wird als ein muthiger und erfahrener Mann geschildert, der, obschon von altem Adel, immer die Plebejer beschützt hatte. Man rief ihn jubelnd zum neuen Abbé aus; er lehnte jedoch ab. Das Volk fühlte dann, daß der Titel Volksabbé nur einem Plebejer zustehe und daß Boccanegra vermöge seines Ranges eine so abstehende Magistratur nicht annehmen könne. „Sei denn unser Fürst, unser Doge!“ rief die Menge, und die Hauptmänner drangen in ihn, die Wahl anzunehmen. Da der zufällig ihm ertheilte Titel als Doge an den Dogen von Venedig erinnerte, das Haupt eines Freistaates, der Genua glich, so blieb die neue Verfassung, die so zu sagen inmitten des Volksgeschreies sich entwickelte, frei und republikanisch. Boccanegra machte ruhmwürdigen Gebrauch von der ihm anvertrauten Gewalt, die er durch fünf Jahre behielt. Indessen hatte er immerfort gegen die Umtriebe der vier mächtigen Familien Doria, Spinola, Grimaldi und Fieschi, die er von der Regierung ausgeschlossen hatte, zu kämpfen. Sie verbündeten sich gegen ihn, und Boccanegra, dieses Kampfes endlich müde, legte seine Stelle nieder und ging nach Pisa. In einer der stürmischesten Epochen Genuas, abermals aus einem bewaffneten Volksaufstand, erfolgte 1353 zum zweitenmal die Wahl Boccanegra's zum Dogen. Er verbannte sofort einige der wichtigsten Edelleute und ließ nur den Plebejern Antheil an der Stadtregierung. Während der Anwesenheit des Königs Peter von Cypern in Genua (1363) ward der

Doge, als er mit dem König bei Pietro da Malatelli speiste, vergiftet, und erkrankte. Nun erhob sich die Gegenpartei, drang in den Dogenpalast und ließ den Gabriele Adorno, einen reichen Kaufmann, zum Dogen erwählen. Bald darauf starb Boccanegra und ward, da ihn die herrschende Partei des Adorno haßte, fast ohne alle Begleitung begraben.

Verdi's Textdichter, Piave, hat nur einige Hauptumrisse der historischen Gestalt Boccanegra's beibehalten (seine Erwählung durch das Volk und spätere Vergiftung), im Uebrigen aber eine ganz willkürliche Romanfigur daraus gemacht. Von anderen historischen Personen nimmt der Librettist lediglich den Namen und schmückt damit irgend eine ganz frei erfundene Figur. Den nachmaligen Dogen Adorno macht er zum heißblütigen Liebhaber-Tenor, den „Goldspinner Paolo," der im Vorspiele die Wahl Boccanegra's beantragt, zum Intriganten und Bösewicht der Handlung. Einzelne historische Namen (Grimaldi, Fieschi ꝛc.) fliegen als prahlerischer Flitter fortwährend durch den Text; sogar von Petrarca wird ein zum Frieden mahnender Brief in der Rathsversammlung vorgezeigt und von Paolo verhöhnt. Die freie Benutzung geschichtlicher Thatsachen, insbesondere so dunkler, fernliegender Thatsachen wird Niemand dem Librettisten verargen, wenn er es nur versteht, eine spannende zusammenhängende Handlung daraus zu gewinnen, und lebendige Charaktere hineinzustellen, die unser Interesse erregen. Piave erzielt leider das gerade Gegentheil.

Boccanegra kommt im Vorspiele als junger Mann nach Genua, um seine Geliebte, die Tochter des stolzen Patriziers Fiesco, wiederzusehen — er findet sie als Leiche. Der erste Akt spielt fünfundzwanzig Jahre später. Boccanegra's Tochter, die Enkelin Fiesco's, von Beiden längst todtgeglaubt, ist als Kind, Gott weiß wie, in Pisa gerettet worden, und lebt unter dem Namen Amelia Grimaldi bei Genua. Sie liebt einen jungen Edelmann, Gabriel Adorno, der um sie wirbt. Um

ihr persönlich die Begnadigung ihrer vermeintlichen Brüder (Grimaldi) mitzutheilen, erscheint der Doge Boccanegra bei Amelia und erkennt in ihr seine Tochter. Es folgt eine große Rathsversammlung im Dogenpalaste. Adorno stürzt, vom Pöbel verfolgt, herein; er hat einen gewissen Lorenzino ermordet, in dessen Haus die gewaltsam entführte Amelia gebracht worden war. Adorno hält den Dogen für den Urheber der Entführung und dringt mit dem Schwerte auf ihn ein; Amelia wirft sich schützend zwischen Beide. Der zweite Akt spielt im Zimmer des Dogen. Da kommen und gehen die bedenklichsten Leute ungehindert ein und aus: der gefangene Adorno, der gefangene Fiesco, endlich Paolo, der Gift in den Becher des Dogen schüttet. Boccanegra trinkt das Gift, ein im Interesse der Oper langsam wirkendes, da er ja noch den ganzen dritten Akt zu singen hat. Vorläufig macht es ihn blos schläfrig; kaum ist er aber eingeschlummert, als schon Adorno mit gezücktem Dolche an den Schlafenden heranschleicht. Amelia erscheint wieder zur rechten Zeit und fällt dem Mörder in den Arm. Nun erst erfährt dieser, daß Amelia nicht die Geliebte, sondern die Tochter des greisen Dogen ist, und beschließt sofort, für Boccanegra zu kämpfen. Wie gerufen sind auch schon wieder „Feinde" bewaffnet zur Stelle. („Und frage nicht, wo Feinde sind — die Feinde kommen mit dem Wind", sang Herwegh einst an den König von Preußen.) Im dritten Acte sehen wir Boccanegra langsam an den Folgen des zweiten sterben; in seiner Todesstunde vereinigt er Amelia mit Adorno. Auf seinen Wunsch besteigt Adorno den Thron, Paolo das Schaffot.

Die Hauptpersonen, welche diese unsinnige Handlung ruckweise vorwärtsschieben, sind schön kostümirte Holzpuppen ohne Fleisch und Knochen. Den mit seiner schuftigen Umgebung stark kontrastirenden Edelmuth Boccanegra's acceptiren wir gerne; aber daß er einem bösen Narren, wie diesem Adorno,

der ihn im Schlafe ermorden will, die einzige Tochter zur Frau gibt und ihn dem Volke angelegentlich als den würdigsten Dogen recommandirt — das geht doch über die Grenzen selbst opernmäßiger Großmuth hinaus. Daneben dieser abscheuliche Liebhaber Adorno und die unbegreifliche Amelia, die zweimal den gegen ihren Vater losgehenden Mordjüngling abwehrt, aber trotzdem das einzige ihn aufklärende und entwaffnende Wort: „Boccanegra ist mein Vater" nicht ausspricht! Was Amelia's Großvater, der Urgreis Fiesco, eigentlich mit der Handlung zn schaffen hat, macht uns das größte Kopfzerbrechen. Er braucht nur aufzutreten, um uns immer von neuem confus zu machen. Im Vorspiele hat er eine lange Unterredung mit dem ihm nur zu wohlbekannten Boccanegra. Da er in den folgenden Acten unter dem Namen „Andrea" auftritt, so müssen wir vermuthen, er sei nach Boccanegra's Erwählung verbannt worden, dürfe sich nur heimlich unter falschem Namen nach Genua schleichen und dem Dogen ja nicht in die Nähe kommen. Aber siehe da! in der feierlichen Rathssitzung erblicken wir unsern Fiesco-Andrea unter den Rathsherren, dicht an der Seite des Dogen! Im dritten Act kommt es noch besser. Fiesco spricht den Dogen an — „welche Stimme!" ruft Boccanegra (der eben mit ihm das ganze zweite Finale gesungen hat) erschrocken aus. „Du hörtest sie schon einmal", entgegnete ihm der Uralte, „kennst du mich?" „Fiesco!!" Ist das nicht, um verrückt zu werden? Sehr unklar bleibt den Zuhörern auch Paolo und dessen plötzliche Wandlung aus Boccanegra's Freund und Begleiter zu dessen Todfeind und Mörder. An dieser Unklarheit trägt aber die Direction des Hofoperntheaters größere Schuld, als der Textdichter. Man höre. Paolo hat den Dogen gebeten, für ihn den Brautwerber zu machen bei der schönen Amelia. Nachdem aber Boccanegra in dieser eben seine Tochter wiedererkannt hat, ist er weit entfernt, Paolo zu willfahren. Nach dem Duett zwischen

Boccanegra und Amelia (mit welchem in Wien die Scene schließt) bringt das Textbuch folgendes kurze Gespräch zwischen Boccanegra und dem auf Bescheid harrenden Paolo!

> Paolo: Sie sagte? Doge: Laß alle Hoffnung schwinden! Paolo: Nimmer vermag ich's. Doge: Ich will es (geht ab). Paolo: Du willst? Vergaßest Du, was Du mir schuldest? Pietro (hinzutretend): Wie ging es? Paolo: Zurückgewiesen! Pietro: Was wirst Du thun? Paolo: Sie rauben. Des Abends wandelt sie allein am Strande des Meeres; man bringt sie in mein Fahrzeug; es nimmt Lorenzo's Wohnung alsdann sie auf.

Dieses kurze Gespräch, welches einzig und allein Licht verbreitet über alles Folgende, indem es uns den plötzlichen Haß Paolo's gegen Boccanegra erklärt und uns belehrt, daß Paolo Amelien entführen wird, ist im Hofoperntheater vollständig gestrichen! Und doch ist es so unumgänglich nothwendig, daß ein einsichtsvoller Dramaturg es aus Eigenem hinzufügen müßte, falls es nicht im Textbuch stünde. Ueberhaupt gewahrten wir in der Scenirung dieser Oper mehr die effektvoll schmückende, in allem Aeußerlichen tüchtige Hand des Regisseurs, als den tiefer eindringenden Blick des Dramaturgen, wie folgendes zweite Beispiel darthut. Der Doge weiß, daß Paolo der Entführer Ameliens ist; er will ihm dies zu erkennen geben, ihn moralisch erschüttern, ohne ihn noch vor dem versammelten aufgeregten Volke zu entlarven. „Es ist ein Verräther unter uns,“ spricht der Doge mit Nachdruck. „Ihn, den verruchten Buben, soll mein Donnerwort treffen: Fluch dem Verräther! Und du, Paolo, sollst die Worte wiederholen.“ Paolo wiederholt die Worte, er soll sie im Innersten erschrocken nachsprechen, „erschrocken und bebend,“ wie das Textbuch vorschreibt, aber mit jener erzwungenen äußeren Fassung des Heuchlers, der sein Leben davon abhängig weiß. Paolo mag erbleichen und zittern, aber muß aufrecht stehen bleiben wie ein angeklagter Mörder,

der im entscheidenden Moment einen Meineid schwört, um sich nicht selbst an den Galgen zu bringen. Statt dessen stürzt im Hofoperntheater der Darsteller des Paolo, nachdem er jenen Fluch nachgesprochen, reuig auf die Knie und verbirgt sein Angesicht mit beiden Händen, während die Menge mit Fingern nach ihm zeigt. Durch diese ganz falsche Auffassung der genannten Scene wird die Absicht des Dichters in ihr Gegentheil verkehrt: Paolo, statt nur in seinem Gewissen geängstigt zu werden, klagt sich durch sein reuig verzweifelndes Benehmen selber an, ist vor allem Volke geständig und könnte somit unmöglich, wie es der Fall ist, im nächsten Akte im Besitze seines früheren Ehrenamtes unbehelligt und erhobenen Hauptes einhergehen. So wurde denn die Handlung des „Boccanegra" in der Wiener Aufführung noch konfuser, als sie es schon von Haus aus ist.*

Unter den verschiedenartigen schädlichen Operntexten sind die unverständlichen, verworrenen fast noch nachtheiliger für die musikalische Wirkung, als die einfach langweiligen. Auch in Verdi's „Boccanegra" läßt unser Interesse an der Musik von dem Augenblicke nach, wo wir der Handlung nicht mehr mit theilnehmendem Verständnisse folgen können und wachsendes Aergerniß nehmen an den Widersprüchen einer zusammenhanglosen Handlung. Die Oper, gegenwärtig ein Zugstück in Italien,

* Es ist ein schöner Charakterzug Verdi's, daß er sich seinem Librettisten Piave, trotz manches schauderhaften Textbuchs, zeitlebens anhänglich und großmüthig erwies. Als Piave 1876 starb, hatte er, schwerer Körperleiden wegen, bereits mehrere Jahre nichts arbeiten können. Um seine früheren Dienste zu belohnen und ihn vor Mangel zu schützen, warf ihm Verdi eine lebenslängliche Rente aus, die stets pünktlich ausbezahlt wurde. Nicht genug daran: er stiftete ein Kapital für die junge Tochter Piave's, das ihr sammt den aufgelaufenen Interessen am Tage ihrer Großjährigkeit eingehändigt wird. So konnte Piave, Dank der Erkenntlichkeit Verdi's, ruhig sterben.

ist bekanntlich schon vor 26 Jahren componirt und hat damals in der Fenice entschiedenen Mißerfolg erlebt. Dieses Fiasco erklärt Fétis damit, daß Verdi sich im Boccanegra die deutsche Zukunftsmusik zum Vorbilde genommen habe, „une fantaisie“, die ihm übel bekommen mußte. Davon vermögen wir selbst in der neuen, moderneren Umarbeitung dieser Oper nichts zu erblicken, wohl aber ein treueres dramatisches Anschmiegen, schärfere Accente und eine gewähltere Instrumentirung — Vorzüge, welche auf den Styl der späteren Verdi'schen Opern vorausdeuten. Sehr natürlich: Boccanegra, unmittelbar zwischen der „Sicilianischen Vesper“ und dem „Maskenball“ componirt, steht am Eingang von Verdi's letzter Periode, seiner Maniera terza. Aber nicht blos mit halbem Gesichte, sondern mit Dreiviertel-Profil blickt „Boccanegra“ nach rückwärts, ist also selbst vom Verdi'schen Standpunkte mehr Vergangenheits- als Zukunftsmusik. Am emsigsten mag die nachbessernde und nachschaffende Hand des Maëstro im Vorspiel und im ersten Acte gewaltet haben; hier finden wir wenigstens stellenweise das Feuer seiner Jugend bei der gesteigerten Kunst seines Alters. Ja, das ist der süße Wohllaut, die feurige Sinnlichkeit und der leidenschaftlich dramatische Zug des früheren Verdi, theils abgeklärt, theils gewürzt durch die feineren Elemente seines späteren Styles. Gleich die Instrumental-Einleitung des Vorspiels und die folgenden mehr im Conversationstone gehaltenen Scenen fesseln durch jene Lebenswärme und eigenthümlich erwartungsvolle Spannung, welche Verdi solchen vorbereitenden Scenen zu geben versteht. Die wehmüthige Cavatine Fiesco's, mit welcher sich das von ferne herübertönende „Miserere“ vermischt, ist von echter Empfindung und schönstem Wohlklange. Das folgende Duett zwischen Boccanegra und Fiesco athmet ein starkes Pathos und gewinnt einen packenden Abschluß durch das herbeiströmende Volk, das jubelnd die Erwählung Boccanegra's verkündigt, während er selbst in Schmerz

um die todte Geliebte versunken ist. Die lieblichsten Momente der Oper bringt die erste Hälfte des ersten Aktes. Mit feiner, etwas koketter Grazie ist die Einleitung instrumentirt: ein blühender Zwiegesang zwischen Klarinette und Violoncell unter tremolirenden hohen Geigenakkorden, welche leises Vogelgezwitscher nachahmen. Die Arie Amelia's in Es-dur und ihr Liebesduett mit Adorno — allerdings von einigen banalen Regungen geschüttelt — wirken immerhin durch melodischen Reiz und leidenschaftlichen Zug. Geringer und wie von Absichtlichkeit durchkältet ist das Duett zwischen Adorno und Fiesco. Hingegen gehört das folgende zwischen Amelia und Boccanegra in seinem dramatisch entwickelndem Theile, wie in dem lyrischen Zwischensatze Amelia's („Grave d'anni della pia") zu den besten Duetten Verdi's. An die große Scene im Dogenpalaste, welche den ersten Akt schließt, hat der Komponist besondere Sorgfalt gewendet, und das Feuer ist ihm nicht ausgegangen bei der Arbeit. Das Finale ist übersichtlich und effektvoll aufgebaut; von schöner musikalischer Wirkung namentlich der langsame, pathetische Fis-dur-Satz, über welchem die Melodie der Sopranstimme („Pace!") wie ein silbernes Band weht.

Wir sind am Ende des ersten Aktes, für uns ist es das Ende der Oper. Was in den beiden letzten Akten folgt, sind fast lauter bekannte Melodien, konventionelle Phrasen, verbrauchte Effekte. Der alte Verdi, aber in übler Laune, zerstreut, ermüdet. Es sprühen wohl hin und wieder hellere Funken auf, besonders gegen den Schluß der Oper, aber sie verknistern eindruckslos in der feuchten Dämmerung des Ganzen.

III.

„Paul und Virginie."

Oper in 3 Akten von Victor Massé.

(Erste Aufführung in Wien 1880.)

Der Componist von „Paul und Virginie", Victor Massé, ist in Wien durch zwei Opern bekannt, oder richtiger — vergessen. Sie heißen: „Die verschleierte Sängerin" und „Königin Topas". „La chanteuse voilée" erschien zwei- bis dreimal in unserer komischen Oper, um für immer wieder zu verschwinden. Und doch gehört dieses liebenswürdige Singspiel nicht blos zu dem Besten, was Massé geleistet, es ist mit einer zweiten Operette: „Les noces de Jeanette" zugleich Basis und Höhepunkt seiner Erfolge. Massé's freundliches, doch weder reich noch kräftig angelegtes Talent entfaltete sich am günstigsten in solch winzigen dramatischen Gärtchen. Natürlich beeilte sich Massé, dieselben zu stattlichen Parks zu erweitern, und schrieb fortan drei- bis vieraktige Opern. Eine davon ist „La reine Topaze", welche 1858 in Wien mit schwachem Erfolg gegeben wurde. Es ist schon lange her, aber ich glaube noch immer die gelangweilten Gesichter um mich her zu sehen, die

einander um Auskunft angähnten, ob diese Musik in Paris wirklich so sehr gefallen konnte? Und über die Maßen hatte sie dort gefallen — größtentheils durch die Anmuth und Virtuosität der Madame Miolan, die damals in ihrer Blüthezeit die effektvolle Rolle der Zigeunerkönigin schuf. In Wien verblaßte und verendete diese Effektrolle unter den Händen von Fräulein Liebhardt, welche — es steckt mir noch in allen Gliedern — im dritten Akte unzählige Variationen über den allgemein gefürchteten „Carneval von Venedig" absang. Eine andere Oper von Massé, die in der Pariser Opéra comique große und anhaltende Beliebtheit genoß, war „Galatée". Die Musik ist bei aller Zierlichkeit unbedeutend, aber das Libretto fußt auf einem äußerst drolligen Gedanken. Die schöne Marmorstatue Galathee belebt sich wirklich auf das brünstige Gebet des Bildhauers Pygmalion, entpuppt sich aber als ein so anspruchsvolles, unausstehliches Weib, daß der geplagte Künstler bald keinen heißeren Wunsch hegt, als die Zurückverwandlung dieses lebendigen Teufels in den früheren sanften Marmor. Ein geistreiches Seitenstück zu Offenbach's „Orpheus", der, im Herzen froh, sein böses Weib los zu sein, doch durch die „öffentliche Meinung" gezwungen wird, Eurydice selber aus dem Todtenreiche zurückzuholen. In dergleichen travestirenden Einfällen sind die Franzosen von unerschöpflichem Witz. Massé's Oper „Galatée" wurde seiner Zeit in Wien mit der hier üblichen großartigen Ungenirtheit „nachgebildet" und hat mit den derberen melodischen Reizen Suppé's Zutritt auf sämmtlichen Vaudeville-Theatern Deutschlands gefunden. Daß solche dramatischen Annexionen auch ihre schlimmen Rechtsfolgen haben können, erfahren die Wiener Componisten erst in neuester Zeit, seit sie ihre aus solcher „Nachbildung" gewonnenen Operetten nach Paris zur Aufführung bringen. Da werden denn die „Fledermaus", „Fatinitza", „der Carneval in Rom" 2c. nach ihrer Herkunft gefragt und wegen Falsch-

meldung oder verbotener Rückkehr ohne Weiteres mit Geldstrafen belegt.

Victor Massé, heute ein angehender Sechziger, hat nach längerem Schweigen im Mai 1876 den Parisern eine neue Oper: „Paul et Virginie“ vorgeführt. Es hätte uns gewundert, wenn dieses klassische Liebespärchen der Firma „Barbier et Carré“ entgangen wäre, welche wie der brüllende Löwe in der Bibel in den Dichterhainen Deutschlands, Englands, Frankreichs umherspäht, was es da für ihren Opernhunger noch etwa zu verschlingen gäbe. Bei dem Weltruhm der Erzählung Bernardin's de St. Pierre bei der schönen Pietät der Franzosen für ihre poetischen Größen schien das Unternehmen, Paul und Virginie musikalisch zu verherrlichen, keineswegs gewagt. In Frankreich war es obendrein nicht ohne Vorgang. Rodolphe Kreuzer (in Deutschland fast nur bekannt durch die Dedikation von Beethoven's „Kreuzer-Sonate“) hatte schon 1791 eine Oper „Paul et Virginie“ geschrieben; drei Jahre später komponirte Lesueur den gleichen Stoff. Beiden Opern lagen aber sehr willkürliche Bearbeitungen der berühmten Erzählung zu Grunde; beide gaben ihr einen glücklichen Ausgang und vereinigten Virginie noch in diesem Leben mit Paul. Es ist keine ganz unrichtige Empfindung, welche die älteren Librettisten in diesem Punkte leitete: Der Tod Virginie's wirkt im Drama wie eine unmotivirte Grausamkeit. Die beiden Liebenden, halb Kinder noch, gewinnen unsere Sympathie durch ihre unschuldige Neigung; sie treten nicht handelnd auf, kein Fehltritt, kein innerer noch äußerer Feind arbeitet an ihrem Untergange; dieser bricht im Momente lang ersehnten Wiedersehens mit der ganzen Brutalität des blinden Zufalls herein und wirkt nicht sowohl tragisch als gräßlich. In früherer Zeit nahm man in der Oper keinen Anstand, solchen Schluß zu ändern; leben und leben lassen hieß der Wahlspruch der älteren Opernpraxis. Die Pietät gegen eine ausgezeichnete Dichtung ist erst eine Errungenschaft

unserer Zeit; man braucht nur beispielsweise die Behandlung von Goethe's „Faust" in der Spohr'schen, dann in der Gounod'schen Oper zu vergleichen, oder den Shakespeare'schen „Romeo" in Gounod's Opern-Libretto mit dem Bellini's. Die Herren Barbier und Michel Carré sind denn auch als Bearbeiter von „Paul und Virginie" der Handlung des Originals möglichst treu nachgefolgt.

Der Handlung? Ach, wenn es nur eine wäre! Eine rechte, lebendige Handlung, wie das Drama sie braucht. Aber wieder, wie so oft schon, können wir hier lernen, wie aus einer guten Novelle ein schlechtes Theaterstück wird. Eine Idylle und ein Drama ist zweierlei. Das, so sollte man meinen, müßte Jedermann bei der Lektüre von „Paul und Virginie" sich selber sagen. Der Mangel an lebendig fortschreitender Handlung, an energischen Charakteren und wirksamen Gegensätzen muß von Haus aus die theatralische Eignung dieses Stoffes in Frage stellen. Die Erzählung Bernardin's de St. Pierre genoß zu einer Zeit, wo J. J. Rousseau's Naturschwärmerei, die Werther-Empfindsamkeit und Geßner's Idyllenglück alle Gemüther bewegten, einer abgöttischen Verehrung. Sie rührt uns noch heute, wenn sie auch nicht mehr jenen beispiellosen „Succès de larmes" hat, den französische Kritiker ihr nachrühmten und den der Dichter selbst so hoch anschlug. Aber weder der Unschuldszauber dieser Herzensgeschichte, noch die prachtvollen, von Alexander Humboldt so sehr bewunderten Naturschilderungen geben uns ein Drama. Nichts ersetzt die fehlende dramatische Strömung; in dem stillstehenden Gewässer der Idylle wird auch die Musik des Opernkomponisten eintönig und schlaftrunken. Ein Operntext „Paul und Virginie" ist verloren, wenn nicht eine ungewöhnliche musikalische Kraft ihn lebendig macht, eine musikalische Kraft, wie sie — Massé nicht besitzt. Ursprünglich dem leichten Style Auber's und Adam's folgend, hat Massé sich gegenwärtig die breitere Scenenform, sammt der

weichlicheren Lyrik Gounod's angeeignet und darüber die natürliche Frische und Anmuth seiner ersten Periode eingebüßt. Alle sentimentalen und zärtlichen Nummern in „Paul et Virginie“ schmecken wie ein schwacher zweiter Aufguß auf Gounod-schen Thee. Einförmig, müde, verbraucht klingt diese Musik, und wo sie aus dem Grundton einer gewissen weichen Sentimentalität heraus will, verfällt sie banalen Melodien, wie in der Bravourarie der Virginie oder in dem Schluß-Allegro des Liebesduetts. Den geschickten Praktiker, den gebildeten Weltmann erkennt man allerdings in dieser Partitur, aber auch der gebildete Weltmann kann seine langweiligen, verdrießlichen Tage haben, wo seine Ideen am Boden haften und sein Witz schläft. Solchen Tagen gleichen die Blätter von Massé's neuester Oper. Sie interessiren uns flüchtig in einzelnen Stellen, bringen aber kein einziges Musikstück, welches das Publikum mit sich fortzureißen vermöchte und das noch einmal zu hören wir uns sehnen würden.

Der erste Akt beginnt in der Hütte der Madame Latour mit einem einfach hinfließenden Duett zwischen dieser und Marguerite; die beiden Mütter tauschen ihre Erinnerungen aus, der treue alte Neger Domingo folgt mit einem Liedchen; endlich erscheinen Paul und Virginie und preisen in einem sehr harmlosen Duett das Glück ihres ungetrübten Zusammenlebens. Eine junge Negersklavin, Meala, flüchtet zu ihnen vor der Grausamkeit ihres Herrn und findet liebevolle Aufnahme. Mit einem für die Situation viel zu langen und uninteressanten Terzett schließt der erste Akt. Doch nein — „das erste Tableau des ersten Aktes“! Denn „Paul und Virginie“ ist, wie der Theaterzettel nachweist, eine „Oper in drei Akten und sechs Tableaux“, was die angenehme Folge hat, daß der Zuschauer durch das häufige Fallen und Aufziehen des Vorhanges confus wird und sich immer fragt, ob das, was er eben sieht, das zweite Tableau des ersten Aktes oder das erste des zweiten

sei u. s. f. Also das zweite Tableau des ersten Aktes spielt in der Zuckerplantage des hartherzigen Pflanzers St. Croix, dessen Sklaven unter Geißelhieben zur Arbeit angetrieben werden. Paul und Virginie bringen die Sklavin Meala ihrem Herrn zurück und flehen für sie um Vergebung. Die Fürbitte Virginie's: „Pardonnez-lui", ein recht herzlich klingender Andantesatz in Es-dur, ist uns musikalisch das Liebste in der ganzen Oper. Leider schwächt der Componist den guten Eindruck dieser Cantilene durch einen langen, langsamen Ensemblesatz, den er daran knüpft und der unsere Geduld auf eine starke Probe stellt. Der Pflanzer verfolgt Virginie mit unheimlich lüsternen Blicken; durch ein bedeutungsvolles Lied Meala's gewarnt, entfliehen Paul und Virginie. Die ganze Wuth des Sklavenhalters wendet sich nun gegen Meala; er läßt sie geißeln, und während die Aermste vor Schmerz aufschreit und wimmert, müssen die übrigen Sklaven tanzen und singen. Die Brutalität dieser Scene ist empörend; sie empörte auch thatsächlich das Publikum, das nach dem Aktschlusse einem vereinzelten Beifallsversuche entschieden opponirte.

Der zweite Akt ist ein fortwährendes Abschiednehmen, Klagen und Trösten. Virginie soll nach Frankreich absegeln; ihren Kummer darüber singt sie gegen ihre Mutter aus, Paul desgleichen seinen Kummer gegen seine Mutter; endlich stehen wir vor der Hauptsituation, dem großen Liebesduett, das uns nicht minder conventionell und phrasenhaft vorkommt, als alles Uebrige in dieser Musik. Das Hauptmotiv des Duetts, nämlich Virginie's Schwur der Treue („Par le ciel, qui m'entend"), tritt schon in der Ouvertüre, dann wiederholt im Verlaufe der Oper als Leitmotiv auf; an sich von sehr zweifelhaftem Geschmack, wird es schließlich im derben Unisono beider Stimmen, mit Harfenbegleitung und den in den dritten und sechsten Takt hineingebrockten drei Orchesterschlägen geradezu trivial. Nach dem Liebesduett kommt wieder ein neues, für

die Handlung ganz entbehrliches Tableau. Virginie besingt den Wald und ihr Liebesglück in einer Bravourarie, deren concertanter Aufputz in argem Gegensatz zu diesem kindlich einfachen Charakter steht. Sie schläft unter einem Baume ein; Meala ist sofort mit einem Schlummerliede zur Hand, nach dessen glücklicher Beendigung der Gouverneur mit den beiden Müttern auftritt und Virginie zur unverzüglichen Abfahrt auffordert. Du lieber Himmel! ruft man unwillkürlich nach diesem vierten Tableau des zweiten Actes — welche Mengen von Langweile haben doch die Franzosen vertragen gelernt, sie, die ehedem die witzigsten Opern von Auber nicht immer amüsant genug fanden! Der dritte Act beginnt natürlich wieder mit einem Negerlied der Meala, die eine sehr große Liedersammlung besitzen muß. Im ersten Acte singt sie ein Lied, um zu warnen, im zweiten, um einzuschläfern, im dritten endlich, um den auf seiner Felsspitze verzweifelnden Paul zu trösten. „Pour le consoler, je n'ai que ma chanson“ versichert sie uns, und wir geben zu, daß ihr Fis-moll-Liedchen mit dem pikanten Wechsel von großer und kleiner Terz in der Schlußphrase sich origineller als die früheren anhört. Nach einem Quartett, in welchem die beiden Mütter nebst Domingo und Meala den verlassenen Paul beklagen, kommt dieser endlich selbst zum Vorschein und liest einen langen Brief von Virginie. Sein „air de la lettre“ klingt für bloßes Lesen und Wiederlesen eines Briefes zu pathetisch und gewaltsam, Pauls eigener Gefühlsausbruch nach der Lectüre vermag sich davon nicht hinreichend kräftig abzuheben. Massé's Musik hat den idyllischen Ton „di mezzo carattere“ immer entschiedener verlassen und sich nunmehr völlig der Hochfluth tragischer Leidenschaftlichkeit überantwortet. Die Librettisten, welchen das starke Sinken des Interesses nicht entgehen konnte, brauchen hier vor der Katastrophe nothwendig noch einen Lückenbüßer; sie greifen (da doch Meala nicht wieder mit einem Negerlied aushelfen kann) zu

dem bedenklichen Mittel einer Vision. Paul sieht im Geiste seine Virginie im Ballsaale von geputzten Herren und Damen umringt, sie spielt Harfe und singt dazu. Natürlich geräth sie in das Thema des Liebesduetts, Paul fällt ein, und sie singen — er auf Isle de France, sie in Paris — in richtigem Unisono das oft gehörte Leitmotiv. Die Vision macht dem Seesturme Platz; wir sehen das gescheiterte Schiff „St. Géran“ und auf dem Strande hingestreckt die Leiche Virginiens, an welcher knieend Paul nun zum letzten Male das Motiv des Liebesschwures anstimmt.

„Paul und Virginie“ fand eine sehr kühle Aufnahme, in die sich Textdichter und Componist redlich theilen mögen. Wo sich einiger Applaus hervorwagte, galt er augenscheinlich Fräulein Bianchi, welche für die Virginie eine fast rührend kindliche Erscheinung und natürliche Innigkeit des Ausdruckes mitbrachte.

IV.

„Das Mädchen von Perth."

Oper in 4 Akten von George Bizet.

(Erste Aufführung in Wien 1883.)

Die rückwirkende — fast möchten wir sagen die ausgrabende — Kraft, welche nach den ersten großen Erfolgen eines neuen Componisten sich zu äußern pflegt, ist auch nach Bizet's „Carmen" nicht ausgeblieben: man zieht jetzt seine früheren Opern ans Tageslicht. Nach „Carmen" war leider von dem jungen Meister nichts mehr abzuwarten; starb er doch plötzlich, genau drei Monate nach der ersten Aufführung dieses Werkes, am 3. Juni 1875.* Seine beiden früheren Opern waren ohne besondere Wirkung im Théâtre Lyrique aufgetaucht und schnell verschwunden: „Die Perlenfischer" (1863) und „Das Mädchen von Perth" (1867). „La jolie fille de Perth" — ich weiß nicht, weshalb der deutsche Uebersetzer ihr die Hübschheit konfiszirt hat — ist dem gleichnamigen Romane Walter Scott's nachgebildet und nimmt ungefähr folgenden Verlauf:

* Vergl. den Aufsatz über „Carmen" in meinen „Musikalischen Stationen" pag. 143.

Der junge Waffenschmied Harry Smith liebt Katharina Glover, das hübscheste Mädchen von Perth, und wird von ihr geliebt. Ihr Vater begünstigt die Verlobung, zu welcher das nahe Sanct-Valentins-Fest erwünschte Gelegenheit bieten soll. Unmittelbar bevor Meister Glover und sein Töchterlein in der Werkstatt Smith's zu Besuch eintreten, hat eine von zudringlichen Cavalieren verfolgte Zigeunerin Schutz bei Letzterem gesucht und sich im Nebenzimmer versteckt. Auch hinter Katharinen schleicht ein hochgeborener Mädchenjäger, der Herzog von Rothsay, der sich nun in der Schmiede zu schaffen macht und Katharinen mit kecken Schmeicheleien zusetzt. Von Eifersucht übermannt, erhebt Smith den Hammer gegen den Herzog — da stürzt die junge Zigeunerin Mab sich rechtzeitig zwischen Beide. Die Gewaltthat hat sie glücklich verhütet, dafür aber Katharinens Eifersucht erweckt. Diese hält ihren Bräutigam für untreu und wirft eine goldene Rose, die er ihr eben geschenkt, zornig von sich. Mab bemächtigt sich unbemerkt des Geschmeides. Der zweite Akt versetzt uns auf den Marktplatz von Perth, mitten in fröhliches Carnevalstreiben, an dem auch der Herzog sich lebhaft betheiligt. Er nimmt die Zigeunerin beiseite, und fordert ihre geschickte Vermittlung, daß Katharina sich um Mitternacht, maskirt, in einer bereitstehenden Sänfte des Herzogs zu ihm aufs Schloß tragen lasse. Die Zigeunerin verspricht es, übernimmt aber selbst die Rolle der ahnungslosen Katharina, und schlüpft als schwarzer Domino in die Sänfte, die sich sofort mit ihr in Bewegung setzt. In dem festlich erleuchteten Saale des Schlosses empfängt der Herzog beglückt den Besuch der maskirten Zigeunerin, die er für Katharina hält und von welcher er auch die uns aus dem ersten Akte bekannte goldene Rose annimmt. Bald darauf tritt die wahre Katharina mit ihrem Vater in den Ballsaal. Smith, der sie in jener Sänfte geglaubt, überhäuft sie mit Vorwürfen, die sie nicht versteht. Als er vollends die

goldene Rose an des Herzogs Wamms bemerkt, schwindet ihm der letzte Zweifel an Katharinens Untreue; entrüstet stößt er die ohnmächtig Hinsinkende von sich. Damit schließt der dritte Akt. Der vierte und letzte beginnt mit einem Streit zwischen Smith und seinen Arbeitern, welche, von Katharinens Unschuld überzeugt, heftig Partei für sie nehmen. Da Smith trotzdem in seinen Schmähungen gegen Katharina verharrt, fordert ihn der Arbeiter Ralph zum Zweikampfe. In dem Originaltext und demgemäß auf allen französischen Bühnen erhält die Oper nun folgenden Abschluß. In dem Augenblick, als Smith nach einem rührenden Abschied von Katharina zu dem Duell eilen will, erscheint der Herzog und hält ihn auf: „Katharina ist unschuldig! Die ich an jenem Abend in meinen Armen hielt, war eine Andere!“ — „Und wer?“ fragt Smith. — „Ich war es!“ ruft die Zigeunerin, sich reuig Katharinen zu Füßen stürzend. Es ertönt der heitere Chor der „Valentine“ und Alles endet in Freude und Versöhnung. An die Stelle dieser einfachen, natürlichen und entsprechend raschen Lösung hat die deutsche Bearbeitung eine komplicirtere gesetzt, die an Unverständlichkeit und Geschmacklosigkeit ihresgleichen sucht. Man höre. Der Herzog, der doch allein das entscheidend aufklärende Wort sprechen kann, erscheint gar nicht mehr im vierten Akt, hingegen muß Katharina zum Schlusse noch für ein Weilchen — wahnsinnig werden. „Das arme Kind!“ erzählt uns zu unserem Erstaunen Papa Glover, „sie war zu schwach, ach, die Geisteskräfte sind entwichen!“ Und nun tritt Katharina stieren Blickes aus dem Hause und singt vor dem versammelten Volke eine jener unausstehlichen coloraturüberladenen Wahnsinns-Arien, die, zwischen Lachen und Schluchzen virtuos hin und her trillernd, die traurigste aller Krankheiten zum frivolsten Opernputz verwenden. Siehe Lucia, Linda von Chamounix, Nordstern u. s. w. Leider ist die so unerwartete Wahnsinns-Arie der Katharina Glover obendrein eines der fadesten Musikstücke in der Oper

und bricht dieser, statt ihr die Krone aufzusetzen, schließlich den Hals. Wie wird aber die arme Wahnsinnige geheilt? Einfach dadurch, daß die Zigeunerin in Katharinens Costüm sich an deren Fenster zeigt und Smith diese Doppelgängerin mit seiner Serenade aus dem zweiten Akte ansingt! Katharina ist offenbar weniger begriffsstutzig als wir, denn sie begreift sofort die Schlauheit dieses Vorganges und wirft sich, komplet geheilt, Smith an die Brust: „Ah, schön' Tag, du lieber Valentin, schön' Tag!" Alle Anwesenden stimmen im Chor ein, und wir erfahren zum erstenmal, daß man sich im Deutschen mit „Schön' Tag" zu begrüßen pflegt. Es liegt gerade kein Compliment für uns darin, daß die Autoren eigens für Deutschland diesen angeblich effektvolleren, in Wahrheit aber sinnlosen und abstoßenden Ausgang fabricirt haben.

Ueber das Textbuch wird sich der aufmerksame Leser wohl schon sein Urtheil gebildet haben; mit einigem Erstaunen liest man den Namen eines gewiegten Librettisten, wie Saint-Georges, auf dem Titelblatte. Er liefert wie „Paul und Virginie" u. A. nur ein Beispiel mehr, wie aus einem guten Roman ein schlechter Operntext werden kann. Keine von den handelnden Personen vermag uns ein tieferes Interesse abzugewinnen. Was ihnen Walter Scott an scharfen und liebenswürdigen Charakterzügen gegeben, ist wie weggewischt in unserem Libretto: der kühne Waffenschmied fast zum sentimentalen Damenschneider gemildert, Ralph aus einer wichtigen Romanfigur zu einem unverständlichen und überflüssigen Episodisten verschrumpft, die Zigeunerin Mab völlig unverständlich in ihren Handlungen und Reden. Alle übrigen: conventionelle Theaterfiguren. Von der plumpen Intrigue angefangen, welcher Katharina zum Opfer fällt, fristet sich die ganze Handlung durch lauter Unwahrscheinlichkeiten von jener Gattung, die wir uns sogar in der Oper nicht gefallen lassen, weil sie den von uns geforderten Köhlerglauben nicht lohnen. Was das Buch bei uns noch

unangenehmer macht, ist das entsetzliche Deutsch, in dem die Uebersetzung abgefaßt ist. Ich habe bei mehr als einer Gelegenheit auf das klägliche Sprachgewand aufmerksam gemacht, in welchem, heute mehr als je, französische und italienische Opern die deutsche Bühne beschreiten. Deutschland, die Heimat der berühmtesten Uebersetzer und feinsten Sprachkünstler, liefert zugleich die schlechtesten Uebersetzungen in der Welt, wenn es sich um Markt- und Mode-Waare handelt, wozu leider auch die Operntexte gezählt zu werden scheinen. Hier nur einige wenige Beispiele:

Der Herzog beginnt sein Trinklied mit den Worten:

Zu dem, damit euch meine Denkungsart durchdringe,
Den Königsbecher man bringe!

Von Mab hören wir folgenden Unsinn:

Seufzen ist vergebens, Liebesschwur und Muth,
Sein Idol des Lebens nur lacht seiner Gluth.

Besonders gelungen ist Ralph's Lied:

Wenn das Feuer der Liebesmacht,
Ungeheuer brennt Tag und Nacht,
Ich es lösche auf einen Wink; —
Wie die Frösche nur Wein ich trink'!

Diese weintrinkenden Frösche sind eine Erfindung des Uebersetzers, der sie im Angstschweiß um einen Reim auf „lösche“ ausgebrütet hat.*

Auf die Musik der neuen Oper war ich recht neugierig, neugierig mit günstigem Vorurtheile. Ich kannte von Bizet nichts Anderes, als „Carmen“ und die reizende Musik zu

* Das französische Original lautet:

„Quand la flamme de l'amour
Brûle l'âme nuit et jour,
Pour l'éteindre, quelquefois
Sans me plaindre, moi, je bois!“

dem Schauspiel „L'Arlésienne". Carmen verrieth ein energisches dramatisches Talent, eine glänzende Begabung für musikalisches Localcolorirt und pikante Rhythmik, auch eine für unsere Zeit nicht gewöhnliche melodische Erfindung. Das Alles, dachte ich, müsse, wenn auch weniger entwickelt, schon in dem „Mädchen von Perth" sich gezeigt haben. Die Vermuthung, darin viel Eigenartiges, vielleicht scharf und bizarr Eigenartiges zu finden, steigerte sich mir nach der Lectüre einer Kritik von Arthur Pougin, welcher das „Mädchen von Perth" charakterisirt als „un ouvrage, conçu dans le style Wagnérien". Bei einem ansehnlichen Theile der Pariser Kritik ist bekanntlich „Wagnerisch" zum Stich- und Schreckenswort geworden für Alles nicht glatt Französische in der Musik, ähnlich wie bei den Italienern das „tedesco", womit selbst Opern wie Verdi's „Boccanegra" gezeichnet werden. Herr Pougin, den wir als einen der besten Musikschriftsteller Frankreichs, insbesondere als Fortsetzer von Fétis' Encyklopädie schätzen, leidet schmerzlich an dieser unheilbaren Wagner-Scheu. Wie manche Politiker immer und überall Jesuiten riechen, so wittert Pougin in jeder ihm mißliebigen modernen Composition Wagner'schen Einfluß. Sogar in Bizet's „Mädchen von Perth". In Wahrheit verräth diese Partitur nur den Einfluß Halévy's, Gounod's und Ambroise Thomas', stellenweise auch der Italiener, in keiner Note jedoch das Vorbild Wagner's. Diese Oper ist ganz nach alter Form zugeschnitten, in modern französischem Style gehalten und könnte füglich zehn Jahre vor dem „Tannhäuser" komponirt sein. Daß eine bestimmte Melodie noch einigemal im Verlaufe der Oper anklingt — wie die Liebeserklärung des Herzogs aus dem ersten Akte — das wird doch Niemand für Wagner'sche Erfindung halten. Wer auch nur Halévy's „Guido und Ginevra" oder „Die Stumme von Portici" kennt, der weiß, daß solch bescheidenes Anklingen von Erinnerungs-Motiven auch in

der französischen Oper lange vor Wagner seine wirksame und berechtigte Verwendung gefunden. Ein einziges Stück im „Mädchen von Perth“ erinnerte mich durch seinen bestrickenden exotischen Reiz sofort an „Carmen“: der Zigeunertanz in H-moll im zweiten Akte. Aber gerade diese originellste Nummer bekommt man in der Wiener Aufführung nicht zu hören; sie ist in den letzten Akt von „Carmen“ als Pas de deux eingelegt worden, somit in einer zweiten Oper nicht abermals präsentabel. Von dieser Tanzmusik abgesehen, ist es lediglich die feine, pikante Orchestrirung, woran man den Komponisten von „Carmen“ wiedererkennt in dem „Mädchen von Perth“. So erinnert gleich die idyllische Introduktion der Oper mit ihrer anmuthig verschlungenen Figuration von Oboën und Flöten an den zierlichen zweiten Entreakt in „Carmen“. Im Ganzen trägt die Musik zum „Mädchen von Perth,“ so geschickt sie gemacht ist, die Signatur des Gewöhnlichen, der gebildeten und gefälligen Alltäglichkeit. Mitunter wird diese für Augenblicke durchbrochen von einem Strahle warmer Empfindung oder einem Aufblitzen dramatischen Geistes — dann folgt wieder Dürftigkeit und mühsam verkleidete Leere. Zahlreiche Züge von Esprit und Grazie, aber keine einzige Nummer wüßten wir zu nennen, welche voll und ganz befriedigt, uns erwärmt, entzückt. Es fehlt zwischen diesen interessanten Ufern der breite, kräftige Strom gesunder Musik. Die Melodien klingen bald an diesen, bald an jenen Meister an. So fügt das letzte, recht zart empfundene Duett zwischen Smith und Katharina an ein Es-moll-Motiv, das uns aus der „Jüdin“ bekannt ist, ein zweites in Es-dur, das Note für Note den Mittelsatz aus Chopin's Cis-moll-Polonaise (Op. 26) benützt. Aber auch ohne direkte Reminiszenz glauben wir fast jedes Thema, fast jede Schlußphrase schon oft gehört zu haben. Das sind die bedenklichsten Melodien, die gleich abgegriffenen

Münzen gar kein Gepräge aufweisen und nicht einmal mehr die Frage gestatten: Weß ist das Bild?

Zu den besten Nummern der Oper zählen wir das Terzett Katharina's mit Smith und dem Herzog in der Schmiede, und theilweise das sich anschließende Quartett. Im zweiten Akte entbehrt sowohl der einleitende Maskenchor als das banale Trinklied des Herzogs der echten Fröhlichkeit. Von letzterem hebt sich die (von G. Müller reizend vorgetragene) Serenade Smith's in A-moll sehr anmuthig ab; schade, daß ihr kindischer zweiter Theil in F-dur den günstigen Eindruck des ersten stark abschwächt. In dem Strophenliede des berauschten Ralph macht der Komponist große Anstrengungen, den verzweifelten Galgenhumor treffend zu schildern; hier will er eminent dramatisch sein und wird — widerwärtig. Ein eigenthümlich pikanter Reiz prickelt in dem Duett des Herzogs mit der maskirten Zigeunerin; die Wirkung beruht weniger auf der Melodie, als auf der bizarren Begleitung: Flöte und Violine hinter der Scene. Das Finale („Est-ce une fable?") hebt echt dramatisch mit einem scharf einschneidenden Allegro-Motiv an, das die ganze erschreckte Ballgesellschaft unisono singt; ein blos von der Harfe begleitetes Adagio Katharina's leitet hierauf zu dem eigentlichen Finalsatze, der, in italienischer Weise aufgebaut und gesteigert, die übliche Wirkung nicht verfehlt. Im letzten Akte ist es lediglich der heitere Chor der Valentine, welcher die bedenklich anwachsende Schwüle dieser Scenen erfrischend unterbricht.

V.

„Jean de Nivelle."

Oper in 3 Akten von Leo Délibes.

(Erste Aufführung in Wien 1881.)

So oft ich über eine der graziösen Ballet-Compositionen von Delibes zu berichten hatte, über „Coppelia" oder „Sylvia", mußte ich dem reichlichsten Lobe doch als kleinen hinkenden Boten das Bedauern hinterdrein schicken, daß der Componist so viel musikalische Erfindung, Kunst und Arbeit nicht lieber an eine komische Oper wendete, an eine Oper wie „Le roi l'a dit". Acht Jahre seit dem Erscheinen dieses liebenswürdigen Lustspieles (1873) hat Delibes verstreichen lassen, ohne ein zweites nachfolgen zu lassen. Er schrieb seither, hauptsächlich aus Mangel an guten Opernlibretti, Ballette für die Pariser große Oper. Da war es mir denn eine fröhliche Ueberraschung, Delibes im Weltausstellungs-Frühling 1878 an einer komischen Oper arbeitend zu finden. Ich traf den liebenswürdigen, immer frisch und fröhlich aufgeregten jungen Mann stets auf respectabler Höhe der Situation, im fünften Stockwerke eines großen Hauses der Rue Rivoli,

die blühenden Kastanien-Alleen und grünen Rasenplätze weithin ausgestreckt vor seinem Blicke. In Paris währt es bekanntlich länger als anderswo, bis eine neue Oper alle Entwicklungs-Stadien — Fegfeuer-Stationen für den Componisten — glücklich durchlaufen hat. „Jean de Nivelle" — so hieß die Novität — gelangte erst im März 1880 an der Opéra comique zur Aufführung. Dort erfreute sich das Werk eines großen, stetig anwachsenden Erfolges, obwohl die Kritik nachdrücklich und nicht ohne Grund hervorgehoben hatte, daß „Jean de Nivelle" mehr für die Musiker als für das große Publikum berechnet sei. Also Delibes hat den Wunsch seiner Freunde erfüllt, wenn auch nicht ganz; er giebt uns eine zweite „komische Oper", jedoch eine, die nicht komisch ist. Selbstverständlich ist es ein feines, geistreiches Werk, denn Delibes l'a dit, aber nicht „Le roi l'a dit".

Dem „Jean de Nivelle" liegt keine komische Handlung zu Grunde, sondern eine theils heroische — obendrein mit politischem, blutgefärbten Hintergrunde — theils sentimentale und düster-geheimnißvolle. Dieser Jean figurirt in der Geschichte als ein ziemlich trauriger Held, dessen Name nur mehr in dem Refrain eines Spottliedes lebt: „Ce chien de Nivelle, qui s'enfuit, quand on l'appelle". Er war ein jüngeres Mitglied der erlauchten Familie der Montmorency zur Zeit Ludwig's des Elften. Als dieser gegen Burgund zu Felde zog, rief er auch den Jean de Nivelle, der sich mit seinem Vater überworfen hatte, zu seinen Fahnen. Statt diesem Rufe zu folgen, flüchtete Jean zum Feinde, dem Herzog von Burgund, der ihn willkommen hieß. Sein Vater, der Herzog Jean de Montmorency, schalt ihn öffentlich einen Hund, der davonläuft, wenn man ihn ruft; ein Ausdruck, der in Frankreich sprichwörtlich geworden. In der Oper spielt Jean de Nivelle natürlich eine idealere Rolle. Wir finden ihn im ersten Akte als Hirten verkleidet, Schafe hütend und die Menschen fliehend in den

Wäldern bei Dijon. Er ist in ein Landmädchen, Arlette, verliebt, deren Tante, Simone, eine unheimliche Dorfhexe, ihn haßt. Sie entdeckt zuerst das Geheimniß, daß Jean ein verkappter Herzog ist, und will ihn an einige Hofherren, die den flüchtigen Jean suchen, verrathen, als dieser, von Arlette gewarnt, sich durch Geistesgegenwart rettet. Der zweite Akt spielt in Dijon am Hoflager Philipp's des Guten, wo nun allerlei Intriguen, ernste und heitere Zwischenfälle durcheinanderspielen. Arlette hat sich im Gefolge eines Edelfräuleins, an das Hoflager begeben. Ein zudringlicher Kavalier, Saladin d'Anglure, der sie mit Liebesanträgen verfolgt, wird dort von Jean im Zweikampfe getödtet. Jean hält seine Geliebte für untreu und bekennt sich, da man nach dem Mörder Saladin's fahndet, um so lieber zu seiner Schuld, als ihm das Leben völlig werthlos geworden. Aber er will als Edelmann sterben und nennt deshalb seinen bisher verleugneten wahren Namen. An einem Montmorency will aber der Graf von Charolais, Sohn Philipp's von Burgund, keine Bestrafung vornehmen; er bewilligt dem Jean eine Compagnie Bogenschützen, um in den Kampf gegen Frankreich zu ziehen. Im dritten Akte verrichtet Jean gewaltige Heldenthaten in der Schlacht von Monthery. Er kämpft gegen Frankreich, wird aber dennoch durch den Anblick der französischen Fahnen so sehr gerührt, daß er sein burgundisches Schwert wegwirft und als guter Franzose aus der Schlacht hervorgeht. Obwohl ihm von Ludwig XI. Begnadigung zugesichert ist, wenn er nach Paris zurückkehrt, beschließt Jean doch in Burgund zu bleiben und Hand in Hand mit Arlette sein idyllisches Leben wieder aufzunehmen.

Welches Textbuch! Ja, über die Textbücher wird immer geschimpft, das ist so hergebracht — behauptet ein französischer Kritiker in wohlwollender Vertheidigung des von den Herren Gondinet und Gille verfaßten Librettos. Daran ist

allerdings so viel richtig, daß die meisten Opernbücher nichts Anderes verdienen. Allein wir in Deutschland sind in diesem Punkte an überaus schmale Kost gewöhnt und schimpfen erst, wenn sie gänzlich ungenießbar ist. Wir haben jederzeit eingestanden, daß das Mittelgut französischer Libretti anziehender zu sein pflegt, als das Anständigste, was unsere einheimischen Textfabrikanten liefern. Von den Franzosen erwarten wir eben Besseres, und Herr Gondinet selbst hat als Lustspieldichter wie als Librettist von „Le roi l'a dit“ viel Besseres schon geleistet, als dieses Libretto zu „Jean de Nivelle“, welches das liebenswürdige Talent des Componisten lähmt und den Erfolg seiner Oper von vornherein in Frage stellt. Das Buch ist witzlos, gemüthlos und unklar obendrein. Der Witz in den wenigen komischen Scenen versagt gleich einer naß gewordenen Rakete; die beiden alten Diplomaten — Figuren, die man bei Offenbach viel gelungener antrifft — entlockten dem Publikum kein Lächeln. Die beiden Hauptpersonen, Jean und Arlette, lassen unser Gemüth kalt und verscherzen die Theilnahme, die wir ihnen im ersten Akte willig entgegenbringen, in den beiden folgenden durch ihre theils bedenkliche, theils unverständliche Handlungsweise. Welch unmotivirte Sprünge macht nicht Jean binnen einer Viertelstunde im dritten Akte! Der bloße Anblick französischer Fahnen verwandelt ihn, den Feind Frankreichs, in einen französischen Patrioten, und eine ebenso plötzliche Regung verwandelt seine Verachtung für Arlette in glühende Liebe. Neben Jean und Arlette sind alle übrigen Personen Nebenfiguren, die mit der Handlung äußerst lose oder gar nicht zusammenhängen. Selbst die vom Dichter stark in den Vordergrund gedrängte grimmige Simone ist nur da, weil man um jeden Preis ein „böses Princip“ und eine Altpartie für die Oper benöthigte. Unklar endlich ist die Handlung in ihren politischen und diplomatischen Schachzügen. Diese Fehden zwischen dem Herzog von Burgund und dem Könige

Ludwig XI., das Verhältniß zwischen Jean de Nivelle und dem Grafen von Charolais und dgl. können außerhalb Frankreichs auf Verständniß und Theilnahme eines Theater-Publikums nicht zählen. Im dritten Akte dieser „komischen Oper“ geht es zu wie am Schlusse einer Shakesspeare'schen Königstragödie: Schlachtgewühl im Hintergrunde, Schlachtberichte im Vordergrunde, französische Trommeln und Trompeten von links, burgundische Trommeln und Trompeten von rechts — und in all dem Lärm erfährt man nicht einmal klar, um was gekämpft wird und wer Sieger oder Besiegter sei.

Diesem Textbuch entsprechend bewegt sich die Musik, weitab vom Styl der komischen Oper, fast durchwegs in sentimentalen, leidenschaftlichen oder heroischen Accenten. Ja ihr eigenthümlich raffinirtes, künstelndes Wesen, das die Hauptwirkung in ungewöhnliche Harmonisirung, interessante Orchester-Begleitung, complicirte Rhythmik und befremdend pikante Melodienwendungen legt, entfernt sich fast noch mehr von der frischen heiteren Gesangsweise Auber's und Adam's, als das Textbuch sich von dem anmuthigen Lustspielton der Scribe'schen Operntexte entfernt. Die französischen Kritiker nehmen Délibes eifrig in Schutz gegen den richtig geahnten Vorwurf, daß sein Jean zu sehr den Styl der großen Oper adoptire. Gerade der leidenschaftliche Eifer in diesen Schutzreden läßt durchfühlen, daß in jenem Vorwurfe ein starkes Körnchen Wahrheit stecke. Wir wollen nun keineswegs Herrn Délibes aufbürden, was ein herrschender Zug der Zeit, wenigstens im französischen Opernwesen geworden; aber ein Bedauern darüber können wir nicht unterdrücken, daß die komische Oper der Franzosen, diese eigenthümlichste, frischeste Blüthe ihrer Kunst, im Absterben begriffen ist. Nicht nur das Theater der Opéra Comique führt seinen Namen heute ohne Berechtigung, seitdem es Tragödien wie Gounod's „Faust“ und „Romeo“ aufführt; auch in der Kunstgattung selbst findet man kaum mehr den

ursprünglichen Begriff, wenn man die neuesten für die Pariser komische Oper geschriebenen Werke durchsieht. Meyerbeer's angeblich komische Oper: „Der Nordstern" hat das verführerische Signal zu dieser verhängnißvollen Wendung gegeben. Aufruhr und Meuterei, verbrecherische Brutalität des Helden, Wahnsinn der Heldin, das sind die dramatischen Elemente — ungeheure Massenwirkung von Chor und Orchester, mit zwei Militärbanden auf der Bühne, die musikalischen, welche Meyerbeer hier auf den Plan führt. In seiner gleichsam zur Rechtfertigung nachgeschickten einfachen Dorfgeschichte: „Dinorah" bilden Wahnsinn, Unglück und Verbrechen die treibenden Räder der Handlung und eine überreizte, jeder natürlichen Fröhlichkeit bare Musik das Element, in welchem die drei sinn- und trostlosen Hauptpersonen hantieren. In Massenet's „Don Cäsar de Bazan" bilden Cäsar's Verurtheilung zum Tode und die unmittelbare Vorbereitung zur Hinrichtung den Hauptstoff. Bizet's „Carmen", ein Stück von wilder Leidenschaftlichkeit, endet mit der Ermordung Carmen's durch ihren Geliebten. Gounod endlich bereicherte die Opéra Comique mit einem Werke, dessen Titelheld, der historische „Cinq-Mars", sammt seinem Freunde de Thou als Hochverräther (1642) hingerichtet wird. Das ist die Richtung der französischen komischen Oper in unseren Tagen; ihr ist von dem ursprünglichen heitern Geiste fast nichts, von der Form nur die traditionelle Bedingung geblieben, daß gesprochener Dialog mit dem Gesange abwechsle. Wird nun, wie es gegenwärtig für deutsche und italienische Bühnen geschieht und auch mit „Jean de Nivelle" geschehen ist, das Bischen Dialog in Recitative verwandelt, so fällt auch der letzte Rest von dem hinweg, was wir zur Zeit der „Weißen Frau", des „Schwarzen Domino" und „Fra Diavolo" als komische Oper gekannt und geliebt haben. Wie natürlich, daß dieser gewaltsamen Wendung das Aufblühen und Ueberwuchern der Operette auf kleineren Theatern folgte, über das die

Opern-Componisten so entrüstet klagen. Die ergötzende Komik, das herzliche Lachen — aus der vornehm gewordenen Opéra Comique verbannt — flüchtete in die Operette, und den sehr begreiflichen Erfolg Offenbach's und Lecocq's förderte am meisten die komische Oper selbst, indem sie aufhörte, Komisches zu produciren.

Von Léo Délibes hätten wir, wie gesagt, lieber ein echtes Lustspiel gewünscht, einmal, weil es unsern Opernbühnen am dringendsten noththut, sodann weil es dem Talent dieses Componisten sich am natürlichsten und dankbarsten öffnet. Gewiß hat Délibes in „Jean de Nivelle“ im Ausdrucke des Leidenschaftlichen und Heroischen Fortschritte bewiesen und einzelne dramatische Wirkungen erreicht, die man ihm früher nicht zugetraut hätte. Demungeachtet erscheint uns noch immer der leichte, anmuthige Esprit des Lustspiels, welches ja Zärtliches und Rührendes nicht ausschließt, als Délibes' eigenste Domäne. In der Kunst wirkt aber am sichersten, was ohne Anstrengung, ohne sichtliche Anstrengung hervorgebracht ist. Indessen darf ein unerfüllter Wunsch uns nicht undankbar machen gegen das, was uns Délibes als sein Neuestes geboten hat. Sein „Jean de Nivelle“ steckt voll feiner, geistreicher und graziöser Musik, die überall der dramatischen Situation sich treu anschmiegt und nirgends ins Banale verfällt. Was ihm fehlt, ist jene melodiöse Fülle und Ursprünglichkeit, jene stark und einfach wirkende dramatische Schlagkraft, welche die Zuhörer unmittelbar entzückt und willenlos mit sich fortreißt. Hingegen eignet ihm eine anmuthige Feinheit der Melodie, die, echt französisch, das Declamatorische bevorzugt, eine pikante, geistreiche Harmonisirung, endlich eine farbenreiche, stets interessante Behandlung des Orchesters. Délibes kennt kein bequemes Sichgehenlassen, er ist stets auf Neues bedacht, ein eifriger „chercheur“, der wirklich oft Reizendes findet, oft auch nur Sonderbares. Neben ausdrucksvollen, lieblichen Melodien begegnen wir im „Jean

de Nivelle“ häufig solchen, die gleichsam absichtlich gegen den Strich gebürstet sind. Aus Furcht vor dem Gewöhnlichen gibt Délibes manchen seiner Themen irgend einen bizarren Melodienschnitt oder unterlegt ihnen eine gequälte Harmonie, wodurch er mitunter den Reiz der Natürlichkeit opfert, ohne einen entsprechenden Gewinn einzutauschen. Mit manchen anfangs befremdenden Zügen dieser Art pflegt sich der Hörer allmälig zu versöhnen, der musikalische Gourmand sogar zu befreunden. Man darf deshalb annehmen, daß der Musiker den „Jean de Nivelle“ gerade wegen seines reichen, exquisiten Details nach wiederholtem Hören anziehender finden werde, als nach der ersten Bekanntschaft.

Für unsere Ansicht, daß das eigentliche musikalische Lustspiel, die heitere Conversationsoper das natürlichste und dankbarste Feld für Délibes' Talent sei, spricht nicht nur die bekannte Oper „Le roi l'a dit“, sondern auch eine kleine komische Operette Délibes', die kürzlich im Theater an der Wien gegeben wurde. „L'Ecossais de Chatou“ (in der deutschen Bearbeitung „Ein Schotte“) gehört zu den früheren Arbeiten von Délibes und datirt aus der Zeit, da er die Pforten der Opernbühnen noch verschlossen fand und für Offenbach's „Bouffes parisiens“ schrieb. Der Stoff dieser einaktigen Kleinigkeit gehört zu jenen anspruchslosen, dabei überaus drolligen Possen, welche die Franzosen, mit und ohne Musik, alljährlich in erstaunlicher Zahl produciren; leicht und keck hingeworfene, immer echt bühnenmäßig erfundene Scherze, welche durch 30 bis 40 Abende ihre Schuldigkeit thun und dann neuen ähnlichen Stücken Platz machen. Wir Deutschen können die ewig sprudelnde gute Laune und witzige Erfindung dieser Nation nur bewundern, so wenig bleibenden Werth dergleichen Nippsachen in der Regel haben.

„Der Schotte“ ist ein lächerlicher Rentier, Namens Du-

cornet, der im Theater Boieldieu's „Weiße Frau“ so oft und mit solcher Schwärmerei angehört hat, daß er Dickson's schottische Gastfreundschaft, „l'hospitalité, qui ne se vend jamais“, selbst nachzuahmen beschließt. Er läßt in Chatou bei Paris eine Villa in schottischem Styl aufbauen und comfortable einrichten, in welcher alle Reisenden unentgeltlich aufgenommen und bewirthet werden sollen. Aber trotz dieser lockenden, auch in den Journalen kundgemachten Einladung, will sich kein Reisender einstellen. Ducornet kann das nicht begreifen. Er klopft daher eines Abends, als Pilger verkleidet, selbst an das Thor seines Schlosses. Da entdeckt er, daß seine Dienstboten allerhand unverschämte Prellereien ausführen, um die Reisenden abzuschrecken und ihrem eigenen dolce far niente ungestört nachzuhängen. Mademoiselle Palmyra, das Kammermädchen und Mr. Lepic, der Bediente, werden nach dieser Entdeckung fortgejagt, kommen jedoch alsbald in schottischer Tracht wieder, und geben sich für George Brown und dessen Gattin Anna, geborene Gaveston aus. Ein Verehrer Palmyra's, der Pistonbläser Hypolite, hat sich gleichfalls in der Maske eines kranken Hypochonders eingeführt, und erbittet sich einige Jahre „schottische Gastfreundschaft“, um sich zu curiren. Alles entwickelt sich schließlich zu allgemeiner Zufriedenheit und endet mit einem „schottischen Tanz“ aller Mitwirkenden. Délibes' Musik macht keine Ansprüche auf Nachruhm, erfreut aber durch ihre natürliche Fröhlichkeit, Anmuth und zahlreiche pikante Details. Wird der „Schotte von Chatou“ frisch und flott gespielt mit einem so ausgezeichneten Komiker wie Herr Schweighofer an der Spitze, dann kommt man aus dem Lachen nicht heraus. „Ein Nichts“, sagt man sich, beim Fallen des Vorhangs, „aber äußerst unterhaltend!“ Nach dem „Jean de Nivelle“ desselben Componisten lautete das Urtheil beinahe umgekehrt: eine unendlich sorgfältige, feine Arbeit, aber ein Bischen langweilig. Letzterem Uebelstand

wird jetzt einigermaßen durch Kürzungen abgeholfen und durch die Wiedereinsetzung des gesprochenen Dialogs an Stelle der (eigens für deutsche und italienische Bühnen hinzucomponirten) Recitative, welche den Fortschritt der Handlung nur verzögerten und die Musik schwerfälliger machten. Es ist ein Vorurtheil, das allerdings immer mehr um sich greift, daß gesprochene Prosa unter allen Umständen aus der Oper zu verbannen sei. In der komischen Oper, dem musikalischen Conversationsstück, ist der Dialog für den raschen Fortgang der Handlung unentbehrlich; ja er bildet, fein und geistreich geführt (wie bei Scribe), einen eigenthümlichen Reiz dieser Gattung. Würde man „die weiße Frau“, „Fra Diavolo“, den „Schwarzen Domino“ oder „Postillon von Lonjumeau“ verbessern, wenn man den Dialog daraus verbannte, und durch begleitete Recitative ersetzte? Im Gegentheil. Man lasse jeder Kunstgattung ihre natürlichen Grenzen und speciellen Bedingungen; die jetzt aufkommende Tendenz des musikalischen Lustspiels, sich in die „Große Oper“ einzubetteln, nimmt ihm seine eigensten Vorzüge, ohne es die fremden erreichen zu lassen.

VI.

„Der Tribut von Zamora."

Oper in 4 Akten von Gounod.

(Erste Aufführung in Wien 1883.)

In unseren Tagen ist fast jede Opern-Première ein Kind der Verlegenheit, das seine Anmeldung: „Zum ersten Male" wie eine verschämte Bitte um Entschuldigung vorbringt. Wo Bestes mangelt, wählt man das Anständigste. Das gilt auch von Gounod's neuester, bisher nur in Paris (1882) gegebener Oper „Der Tribut von Zamora". Die Armuth wächst bedrohlich bei allen drei musikalischen Nationen. Was Deutschland betrifft, so hat kürzlich eine genaue Durchschnittsberechnung ergeben, daß jährlich zehn neue original-deutsche Opern zur ersten Aufführung gelangen, somit in den letzten zwanzig Jahren nicht weniger als zweihundert deutsche Opern-Novitäten die Bühne beschritten haben. Wieviel von diesen zweihundert sind noch am Leben? Außer den Wagner'schen kaum mehr als vier oder fünf. Und doch haben seinerzeit wohlwollend patriotische Berichte fast von jeder der übrigen Verschollenen gemeldet, daß sie einen „entschiedenen Erfolg" errang und dem anwesenden

Componisten mehr Hervorrufe eintrug, als sie selbst Wiederholungen erlebte. Dabei müssen wir uns noch glücklich schätzen, unsere Vorliebe für italienische Opern allmählig abgelegt zu haben; denn Italien, das uns bis tief in die Vierziger Jahre so reichlich versorgte, ist jetzt selber herabgekommen und fristet sein Opern-Repertoire zur Hälfte mit deutschen und französischen Darlehen. Es erinnert dieser Zustand an den ironischen Ausruf: „Zu wem?“ mit dem ein witziger Wiener Banquier die Klage eines Geschäftsfreundes beantwortete, sie würden, wenn es so fortgeht, bald Alle betteln gehen müssen. Zu wem? Denn auch bei den Franzosen ist nichts Rechtes mehr zu holen für unser Opern-Repertoire. In Georges Bizet ist ihnen das zukunftsreichste junge Talent vorzeitig gestorben, die Musik von Massenet hat keine Jugend und die berühmten Pariser Dioscuren Ambroise Thomas und Gounod sind alt geworden. Ach, es ist ein traurig Ding um das Altwerden, wenn der Ehrgeiz noch jugendlich fiebert und trotzdem der erkalteten Phantasie das Feuer von ehedem nicht mehr einzuhauchen vermag! „Man muß keine alte Tänzerin werden wollen,“ pflegte Rossini zu sagen, „— mich bringt man nicht mehr zum Tanzen.“ Es war ein bequemes Alter, ein faules, wenn man will, aber dem feierndem Rossini mußte der oft gehörte Ausruf: „Wie schade, daß er keine Oper mehr schreibt!“ noch immer lieblicher klingen, als heute seinen Collegen in Paris das ehrerbietige Gemurmel: „Schade, daß sie noch immer componiren.“ „Francesca di Rimini“, die neueste Oper des liebenswürdigen Componisten der Mignon, verlockt wohl kaum einen deutschen Theater-Director, der zwischen den Zeilen der Pariser Kritiken oder gar in der Partitur selbst zu lesen versteht. Neben dem grauen Mumienpomp dieser „Francesca“ zeigt die letzte Oper Gounod's noch immer einen recht frischen Teint und elastischen Gang. Man konnte in den Pariser Kritiken zwar auch zwischen den Zeilen lesen, es sei der Erfolg des „Tributs von Zamora“

eigentlich der Sängerin Krauß zu verdanken. Das durfte Wien nicht abschrecken, vielmehr müssen wir in den Zeilen und recht groß gedruckt verkünden, daß hier die Leistung der Lucca einen noch größeren Erfolg garantirte und auch erreicht hat. Es war, wie Offenbach einmal in einem rebellischen Sprachanfalle sich ausdrückte, „der größte Erfolg, der überhaupt zu sein ist“.

So viele Opern Gounod auch componirt hat, er heißt noch immer nur „der Componist des Faust“. Was er vorher geschrieben („Sappho“, „Die blutende Nonne“, „Die Königin von Saba“) und was dem Faust nachfolgte („Mireille“, „Cinq-Mars“, „Polyeucte“) ist spurlos verschollen. Der Spruch des Freischützen kehrt sich hier um: sechse äffen. „Romeo und Julie“ zählen wir nicht zu diesem unglücklichen Halbdutzend. Zwar hat das Sujet den Componisten in ein Meer von süßer Monotonie versenkt, auf dessen ruhigem Spiegel die ganze Oper wie ein langes Liebesduett schwimmt. Allein Gounod war noch mit seiner vollen Begeisterung bei dieser Schöpfung und sein Talent stand im „Romeo“ noch nicht weit zurück hinter seinem Enthusiasmus. Die Gartenscene im zweiten Akte zittert in einem Dämmerglanz und süßen Duft, wie er in französischer Musik weder früher noch später vorkommt. Nach dem „Romeo“ (1867) streckt sich iu Gounod's Schaffen eine Pause von zehn Jahren, und diese zehn Jahre scheinen arg genagt zu haben an seinem Mark. Eine für die Opéra comique geschriebene Conversationsoper mit tragischem Ausgang: „Cinq-Mars“ (1877), war schnell geschrieben und — schnell verschwunden. Zwei anmuthige Gesangstücke nahmen sich darin aus wie die rothen Röschen auf den Wangen eines Lungensüchtigen. Nicht einmal das dem berühmten Romane Alfred de Vigny's entlehnte patriotische Sujet konnte die Oper retten. Die musikalische Entkräftung des Componisten mußte noch augenfälliger hervortreten an einem gewaltigen Tragödien-

stoffe — den ja Gounod's zartbesaitetes Talent auch in seiner besten Zeit nicht ausfüllte. Religiöse Schwärmerei war wieder einmal mit der Gewalt eines Anfalles bei Gounod eingekehrt, und hieß ihn Glaubenseifer und Märtyrertod in einem musikalischen Drama verherrlichen. „Polyeucte" (nach dem Drama Corneille's) war diese religöse Oper (1878), in welcher Gounod die Apotheose der christlichen Selbstverleugnung und Aufopferung mit dem Eifer eines Apostels betrieb. Leider erprobte die Musik, die ihm dieser fromme Vorsatz eingab, nur wenig bekehrende Kraft; der Besuch der Kirchen steigerte sich nicht nach dem „Polyeucte", aber der des Operntheaters ließ nach. Gounod's Polyeuct wäre der richtige Held für Madame Authemann in Daudet's „Evangelistin". Glücklicher Gatte einer schönen, edlen Frau, die ihn innig liebt, verläßt er sie doch und erstickt jede menschliche Regung in seinem Herzen, um, ohne irgend eine äußere Nöthigung, Christ zu werden und für den neuen Glauben den Märtyrertod zu sterben. Das heutige Frankreich schien mit diesem frommen Ungeheuer doch nicht recht sympathisiren zu können, und die Oper schied wie ihr Held rasch und christlich aus dieser schnöden Welt. So unerwünschter Ausgang muß den Glaubenseifer Gounod's doch wieder abgekühlt haben; er ließ eine bereits begonnene Oper „Abälard"* in welcher das Licht der wahren Religion über pfäffische Unterdrückung und Finsterniß siegen sollte, mitten in der Arbeit liegen und ergriff herzhaft einen Operntext, worin von religiösem Geist, überhaupt von Geist keine Rede mehr war. Das ist „Der Tribut von Zamora", bei welchem wir auf diesem Wege endlich angelangt sind.

Das Libretto (von Dennery und Brésil) ist ein mit geübter derber Hand gezimmertes Boulevardstück, das kein tieferes ethisches und psychologisches Interesse in uns erweckt.

* Vgl. über dieses Opernproject Gounod's die „Musikalischen Stationen" p. 106.

Ein Mann von der feinen Bildung Gounod's konnte sich unmöglich daran begeistern. Er hat es wahrscheinlich aus dem nämlichen Grunde componirt, aus dem wir jetzt seine Oper aufführen: weil ihm nichts Besseres vorlag. Werfen wir einen Blick auf die Handlung. Sie beginnt heiter und festlich in der spanischen Stadt Oviedo. Manuel, ein junger Soldat, ist im Begriffe, seine geliebte Braut Xaima zum Traualtare zu führen. Die Hochzeitsvorbereitungen werden durch den maurischen Gesandten Ben-Saïd gestört, welcher den Befehl des Khalifen verkündigt, es müsse die Stadt Oviedo sofort zwanzig Jungfrauen nach Cordova liefern. Da ist der „Tribut von Zamora“, so genannt, weil er nach der Niederlage der Spanier in der Schlacht bei Zamora (im elften Jahrhundert) den Besiegten auferlegt ward. Obwohl Schmerz und Entrüstung der Bevölkerung sich Luft machen, findet doch sofort das Auslosen der zwanzig Mädchen statt, und gleich der zweite aus der Urne gezogene Name lautet „Xaima“. Ob nicht Ben-Saïd, der beim ersten Anblick über die Schönheit Xaima's außer sich geräth, ein wenig Vorsehung gespielt hat bei dieser Lotterie? Gleichviel, die unglückliche Braut wird mit den anderen Opfern der arabischen Staatsraison von Ben-Saïd fortgeführt, während die Spanier, Manuel an der Spitze, ihr ohnmächtiges Rachegefühl in einer ziemlich banalen Kriegshymne aussingen, welche im Verlaufe der Oper noch bedeutsamer auftreten soll. Haben wir im ersten Akt der Auslosung der zwanzig Tribut-Jungfrauen beigewohnt, so müssen wir im zweiten die Licitation selbst mitmachen. Die Mädchen werden auf offenem Markt an den Meistbietenden versteigert. Auch Manuel, der in maurischer Tracht seiner Braut unerkannt nachgefolgt ist, sieht sich in der glücklichen Lage, um Xaima bis zu einem hohen Betrage mitzubieten. Er hat nämlich in Hadjar, dem Bruder Saïd's, unvermuthet einen vornehmen Mauren wiedergefunden, dem er (wie die meisten militärischen Tenoristen in der Oper) einmal in der Schlacht das Leben ge-

rettet hat und der ihm nun eine bedeutende Summe vorstreckt. Leider wird sie doch von dem höheren Angebot Ben-Saïd's übertrumpft, dem schließlich die schöne Waare zugeschlagen wird. Vorher schreitet noch die geheimnißvolle Gestalt der wahnsinnigen Hermosa über die Bühne. Ohne noch in die Handlung einzugreifen, erweckt sie doch zum erstenmale das Interesse des bisher ziemlich theilnahmlos gebliebenen Publikums. Die Alte, die in dem Gemetzel von Zamora Gatten und Tochter vorloren hat und den Siegern als Gefangene folgen mußte, lebt seither unangefochten unter dem Schutze der religiösen Meinung, welche die Wahnsinnigen als heilig und unverletzlich achtet. Der dritte Akt spielt in dem prunkvollen Palaste Ben-Saïd's. Obwohl verliebte Despoten es aus unzähligen Opern endlich wissen sollten, daß sie ihre melancholische Favoritin durch Aufführung von Ballettänzen durchaus nicht erheitern, greifen sie doch immer wieder zu demselben Recept. So auch Ben-Saïd. Das richtige Mittel gegen die Schwermuth der Schönen ist immer nur das Erscheinen des geliebten Tenoristen. Und so kommt auch hier unser Manuel zur rechten Zeit, eingeführt von seinem Beschützer Hadjar. Vorläufig ist's freilich nur ein Duell mit Ben-Saïd, was er erreicht, da Letzterer seine theuer erkaufte Xaima gutwillig nicht abzutreten gedenkt. Der Maure besiegt den Spanier, schenkt ihm aber auf Xaima's Drohung, sich vom Fenster herabzustürzen, das Leben. Mit dem plötzlichen Erscheinen der Hermosa im Palaste — Wahnsinnige fragt man nicht nach dem Wie und Warum — hebt sich wieder das Interesse an der Handlung. Xaima's Erwähnung ihrer Vaterstadt Zamora bringt die Wahnsinnige in eine visionäre Ekstase. Ihre wild aufgeregte Phantasie lebt noch einmal die blutigen Schrecken jener Schlacht durch, sie hört die Klänge der spanischen Kriegshymne, die ihr Gatte bei Zamora noch im Sterben gesungen. Hermosa erkennt in Xaima ihre todtgeglaubte Tochter und findet in Folge dieser Gemüthserschütterung die Klarheit des

Geistes wieder. Ein melodiöses Duett zwischen Mutter und Tochter bildet den Schluß des Aktes, zugleich den Höhepunkt des ganzen Werkes. Der vierte und letzte Akt sinkt wieder dramatisch und noch mehr musikalisch beträchtlich herab. Er führt in Ben-Saïd's Schloßgarten Manuel und Xaima zusammen: ihr Liebes- und Verzweiflungs-Duett macht Miene, in einen Doppelselbstmord auszugehen, als zum Glück Hermosa dazutritt. Sie will dem Liebespaar zur Flucht verhelfen — Ben-Saïd stellt sich ihnen in den Weg. Nochmals bedrängt er Xaima mit zärtlicher Liebeswerbung; aufs neue zurückgewiesen, droht er mit Gewalt. Zum äußersten gebracht, greift endlich Hermosa, ihre Tochter beschützend, zum Dolche und ersticht den Ben-Saïd, der, großmüthig wie immer, noch im Sterben verzeiht. Hermosa aber zieht ungehindert mit Xaima und Manuel in ihre Heimath.

Ohne Frage erinnern die dramatischen Motive, aus denen sich diese Handlung entwickelt, mehr an die Operette, als an die große Oper: die Auslosung der Jungfrauen im ersten, die Licitation derselben im zweiten Akte und dergleichen. Erst von der Mitte des dritten Aktes an münden Text und Musik entschiedener in den Styl des Heroischen und Tragischen. Die entscheidenden Situationen sind allerdings theils gewaltsam, theils verbraucht. Den handelnden Personen fehlt jedes individuelle Gepräge; mit Ausnahme der wahnsinnigen Hermosa, deren Verwandtschaft mit Fides und mit Azucena wir nicht weiter bemängeln wollen, gleichen sie Alle bekannten, hundertmal dagewesenen Theater-Figuren. Trotzdem gehört der „Tribut von Zamora" noch nicht zu den schlechtesten Textbüchern, denn diese sind obendrein unverständlich oder widerwärtig. Was Gounod's Musik betrifft, so wirkt sie hier wie überall am glücklichsten im Ausdruck des Zärtlichen, Schwärmerischen und im Rahmen kleinerer übersichtlicher Musikformen. Kunstreicheren, hochaufgebauten Ensembles scheint der

Componist im „Tribut von Zamora“ lieber aus dem Wege zu gehen. Desto zahlreicher sind die Romanzen, Strophengesänge und liedmäßig abgeschlossenen Sätze: das Morgenständchen Manuel's, das Lied Hadjar's, zwei Romanzen Hermosa's, das Tanzlied der Iglesia und andere. Ben-Saïd singt in jedem Acte eine zärtliche Romanze; man könnte auf den ersten Blick meinen, es sei immer dieselbe. Alles echter Gounod, aber in starker Verdünnung. Die sympathische zarte Empfindung, die melodiöse Sangbarkeit, eine gewisse Noblesse und Anmuth der musikalischen Ausführung, zumal des Orchesters, sind ihm geblieben, allein was die Anmuth erst zur vollen Wirkung hebt, der Widerhalt von Strenge und Energie, fehlt beinahe gänzlich. Ohne Frage hat Gounod für jenes begrenzte Empfindungsgebiet sich eine eigenthümliche, ihm angehörige Ausdrucksweise geschaffen, die ja vom „Faust“ aus als musikalischer Gounodismus förmlich ansteckend geworden. Aber auf diese aus „Faust“ und „Romeo“ uns bekannten Gesangsphrasen, Modulationen und Schlußfälle kommt er immer wieder zurück. Die Kritik braucht die Reminiscenzen im „Tribut von Zamora“ nicht erst steckbrieflich zu bezeichnen, das Publikum hört sie sofort heraus. Es ist kaum eine Nummer im „Tribut“, die nicht irgendwie an den früheren Gounod anklänge, aber auch nicht Eine, die auf der Höhe der Faust- oder Romeo-Partitur stände. Wir nehmen auch das Frauenduett im vierten Akte nicht aus, das hier wie in Paris den Erfolg der Oper rettete. Die große kriegerische Vision der Wahnsinnigen ist musikalisch mit ziemlich gewöhnlichen Mitteln besorgt, die Schlachthymne (in Paris „spanische Marseillaise“ genannt) mit ihrer auf der Ober-Dominante klebenden Melodie klingt weder originell, noch edel; sie gibt nur durch verschieden nuancirten Vortrag einer großen dramatischen Malerin wie die Lucca dankbare Gelegenheit zur Entfaltung individuellen Talentes. Den sich anschließenden

Duettsatz in As-dur kann man hübsch, angenehm, wohlklingend nennen, bedeutend nimmermehr. Sein Unisono-Effekt ist unverhohlen italienisch. Ueberhaupt fällt es auf, welch großen Tribut dieser „Tribut“ an die Italiener zahlt. Das Unisono der Singstimmen in den Schlußsätzen der Duette und Terzette bildet geradezu die Regel und übt auch in den Ensembles (Kriegshymne im ersten Akt, Es-dur-Satz vor der Versteigerung der Xaima ꝛc.) seine bequeme Herrschaft. Man möchte mitunter auf Donizetti oder Verdi rathen. Nun ist uns Italienisch keineswegs gleichbedeutend mit schlecht in der Musik. Aber wo es in deutschen oder französischen Partituren souverän auftritt, da begründet es Styllosigkeit, und wird Manches trivial klingen, was aus italienischem Munde natürlich und volksthümlich klang. In dem Maße, als sich Gounod im „Tribut von Zamora“ den Italienern nähert, entfernt er sich von Richard Wagner, dessen Einfluß den „Romeo“ doch hin und wieder gestreift hatte. Kein einziges Leitmotiv (die Wiederholung der Schlachthymne ist etwas ganz Anderes), kein Wagner'scher Orchester-Effekt, hingegen entschiedenes Uebergewicht der Melodie über das Declamatorische und Restitution der alten Formen ohne Scheu vor sehr häufiger Textwiederholung. Daß sich Gounod überall als guter Musiker bewährt, als Mann von Geschmack und Bildung, dem es auch an einzelnen geistreichen Einfällen nicht fehlt, bedarf nicht ausdrücklicher Versicherung. Der „Tribut von Zamora“ enthält nichts, was musikalisch abstößt, aber auch kaum etwas, das zu begeistern vermöchte. Zu Gounod's „Faust“ verhält er sich ungefähr, wie getrocknete Blumen zu frischen.

VII.

„Bianca."

Komische Oper in 2 Akten von Ignaz Brüll.

(Erste Aufführung in Wien 1880.)

Bianca, die Titelheldin der neuen Oper, ist eine junge reiche Venetianerin, die im Hause ihres Vormunds lebt. Nun weiß man, daß seit Urzeiten jeder Vormund in der Oper unfehlbar mit drei Lastern behaftet ist: mit Habsucht, Herzlosigkeit und der Absicht, seine junge Nichte zu heirathen. Alle diese Qualitäten, die auf der Opernvormundschaft haften, wie ein radicirtes Gewerbe, finden sich natürlich auch in der Person des Signor Andori, Vormunds der Bianca. Vor seiner zunehmenden Tyrannei und Heirathslust sehen wir Bianca zu einem befreundeten Ehepaare, Bottone, flüchten und dessen Hilfe anflehen. Papa Bottone, ein ältlicher Patrizier, und dessen Frau Claudia stimmen in dem Urtheile überein, daß nur eine schnelle Heirath Bianca definitiv aus des Vormunds Gewalt befreien könne, und schlagen ihr vor, den ersten Besten zu heirathen, der ihr in den Weg käme. Dieser Erste gehört nun keineswegs zu den Besten, ist vielmehr ein nichtsnutziger Spieler und Schuldenmacher, der Vicomte Roland mit dem altadeligen, etwas diebisch anklingenden Prädikate de Volage.

Er hat eben seinen letzten Heller sammt Rock und Degen im Kartenspiele verloren und stürmt, von Gläubigern bedrängt, auf die Straße. Das ist der rechte Mann für die heiraths-bedürftige Unschuld. Unbedenklich geht Roland auf Bottone's Vorschlag ein, eine unbekannte verschleierte Dame, deren Gesicht er nie gesehen, ja deren Namen er nie erfahren dürfe, vom Fleck weg zu heirathen und nach der Trauung für immer aus Italien zu verschwinden. Für diese Gefälligkeit erhält er die Bezahlung aller seiner Schulden und einen ansehnlichen Jahresgehalt zugesichert. Er faßt Bianca, deren sonderbare Courage wir aufrichtig bewundern, an der Hand und führt sie gleich in die anstoßende Kirche. Die Vermählung findet statt (man heirathet sehr schnell in der Oper), und der Vormund, der nun athemlos seinem Mündel nachgelaufen kommt, sieht sich geprellt und von allem Volke verspottet. Nachdem er diese von seinem Amte untrennbare Mission in einer kurzen Scene erfüllt hat, verschwindet er für immer aus dieser für ihn so undankbaren Oper. Es wird hierauf noch ein Weilchen auf der Piazzetta, wo sich alle diese Vorgänge abspielen, Walzer, Czardas und Tarantella getanzt, worauf der Vorhang fällt. — Der zweite Akt führt uns in ein militärisches Bivouac in einer Felsengegend. Der Taugenichts Roland tritt uns hier als Oberst eines französischen Regiments entgegen (man avancirt schnell in der Oper) und lauert mit seinen Soldaten einem feindlichen Courier auf, dem wichtige Depeschen abgejagt werden sollen. Roland's Diener, Fanfaron, ein modernisirter Leporello in der dreißigsten Verdünnung, erblickt richtig eine ihm verdächtige Kutsche, aus welcher ein alter Herr mit zwei Damen aussteigt. Er zweifelt nicht, daß er den ersehnten Courier gefangen habe, und führt diesen sammt den Damen vor seinen Oberst. Die harmlosen Reisenden sind aber niemand Andere, als Pietro Bottone mit Frau Claudia und Bianca. Letztere erkennt sogleich in Roland ihren Gatten à la minute aus

Venedig, während sie selbst ihm eine Fremde ist, eine Fremde aber, in die er sich augenblicklich verliebt. Aus einem Armband, das Claudia für ihr Eigenthum ausgibt, das jedoch Bianca bei jener Trauung getragen, glaubt Roland schließen zu müssen, Claudia sei seine ihm verschleiert angetraute Gattin. Das mäßige Vergnügen, welches ihm diese Entdeckung bereitet, wird keineswegs dadurch erhöht, daß Claudia mit affectirter Zärtlichkeit ihn in seinem Irrthume bestärkt. Das Erste, was Roland seiner vermeintlichen Gattin mittheilt, ist das Geständniß, er liebe ihre Freundin. Claudia verspricht, dieses interessante Geheimniß nie zu verrathen, aber Bianca hat hinter einem Gebüsche (in der Oper giebt es überall solche Gebüsche) Alles gehört und reicht dem glücklichen Oberst ihre Hand zum neuen, diesmal solideren Bunde für immer.

Wer sich an Massenet's Oper „Don Cesar de Bazan" erinnert, dem wird das dramatische Hauptmotiv der „Bianca" sehr bekannt vorgekommen sein. Auch dort ist's ein altadeliger, nicht blos verschuldeter, sondern zum Tode verurtheilter Abenteurer, dessen Leben noch schnell dazu ausgenützt werden soll, eine vom König geliebte Schönheit von der Straßensängerin zur Edelfrau hinaufzucopuliren. In dem französischen Libretto ist jedoch dieser romantische Vorgang nicht nur besser motivirt, sondern wird zum Ausgangspunkt sehr spannender Verwicklungen, welche in einem das Gemüth tiefer bewegenden Abschluß sich lösen. Herr Adolph Schirmer, der Librettist der „Bianca," hat den Stoff dadurch ins Komische zu wenden versucht, daß Roland in Claudia seine Frau wiederzufinden glaubt. Dieser an sich recht artigen Idee fehlt aber die witzige und wirksame Ausführung, wie im Grunde dem ganzen Textbuch. Selbst wenn wir dem Verfasser seine unerhört unwahrscheinlichen Voraussetzungen zugeben — wir glauben, daß selbst bei den Südsee-Insulanern eine Eheschließung mit mehr Vorsicht und Förmlichkeit stattfindet — so können wir uns doch

für die ganz physiognomielosen, uninteressanten Personen seines Stückes keinen Augenblick erwärmen. Von der Titelheldin Bianca wird kein Mensch uns sagen können, ob sie naiv oder sentimental, ob fröhlichen oder ernsten Wesens sei. Und wie sollen wir uns Herrn Roland erklären, dieses Laster- und Tugendmuster im Handumdrehen, dessen Lumpenthum mit seinem Seelenadel nur durch eine Zwischenaktmusik zusammenhängt? Den komischen Figuren fehlt völlig jedes Körnchen Salz. Was ist komisch an Bottone, als sein wattirtes Embonpoint, was an Fanfaron, als sein langer Schnurrbart? Wir geben zu, daß der Komponist diese schwache Charakteristik mit musikalischen Mitteln hätte verschärfen und vertiefen können, daß also ein Theil der Schuld ohne weiteres auf ihn fällt. Hingegen darf Herr Brüll doch mit Grund beklagen, daß ihm in Schirmer's „Bianca“ kein so wirksames Textbuch zu statten kam, wie es Mosenthal's „Goldenes Kreuz“ und Bauernfeld's „Landfriede“ gewesen.

Was die Musik zu „Bianca“ betrifft, so bewegt sie sich ganz in der Tendenz und Stimmung der früheren Opern Brüll's. Der Komponist hat nicht höher hinaus gestrebt, sondern wieder nur eine anspruchslos gefällige, leicht aufführbare und leicht anhörbare kleine Oper liefern wollen, wie sein „Goldenes Kreuz“ und sein „Landfriede“. Wer diese beiden Opern kennt, der kennt so ziemlich auch die „Bianca“. Neues hat uns der Komponist diesmal nicht gesagt. Wir sind eigentlich die Letzten, die ihm darüber einen Vorwurf machen dürfen. Sind wir nicht heute in derselben Lage? Martern wir nicht vergeblich unser Gehirn, irgend etwas über Herrn Brüll zu sagen, was wir nicht schon gelegentlich des „Landfriedens“ und des „Goldenen Kreuzes“ gesagt hätten? Wir müßten dieselben Vorzüge und Mängel, nur mit etwas stärkerer Betonung der letzteren, aufzählen.

Ja selbst der freundschaftliche Rath, Brüll möchte künftig

etwas strenger mit sich selbst ins Gericht gehen, steht schon in unseren Kritiken seiner beiden früheren Opern. Wir sehen in „Bianca" eine gewandte Hand leicht ausführen, was ein nicht sehr erfinderischer Kopf erdacht und allzu schnell gutgeheißen hat. Wie, wenn der liebenswürdige Komponist nächstens versuchen wollte, langsamer zu arbeiten und dann noch erst das Niedergeschriebene durch ein zweifaches Sieb zu schütteln? Die natürliche Mitgift von Originalität und schöpferischer Kraft erhöht freilich Niemand durch Zuwarten oder Feilen; aber es können unbedeutendere Gedanken durch geistreiche Kombination, durch die reichen Kunstmittel der Harmonisirung und Kontrapunktik, durch interessante Begleitungsfiguren und Orchestereffekte vergoldet werden. Der Tonsetzer arbeitet mit zwei Kräften, dies sind — mit Schlagworten bezeichnet — sein Talent und seine Kunst. Jene angeborene und diese erworbene Kraft müssen sich gegenseitig nicht blos unterstützen und steigern, es muß stellenweise die eine für die andere aushelfend eintreten. Am besten handhabt Herr Brüll unter den musikalischen Kunstmitteln noch die Instrumentirung; er zeigt auch in einigen Stellen der „Bianca," z. B. in der Balletmusik, wie unscheinbare Melodien durch eine pikante Orchestrirung gehoben werden können. Hingegen bleibt ihm in Anwendung interessanter Harmonien, belebender Rhythmik und Kontrapunktik noch viel zu thun übrig. Einen Fortschritt des Komponisten vermögen wir in seiner „Bianca" unmöglich zu sehen, im Gegentheil. Damit wollen wir Brüll's neuester Oper nicht jede Tugend absprechen. Sie fließt auf einem mittleren Niveau der Empfindung recht gefällig und mit naiver Anspruchslosigkeit dahin. Eine natürliche Heiterkeit, die sich allerdings nicht bis zum Humor oder zur komischen Kraft erhebt, wechselt darin mit leichter, dem Stoffe angemessener Sentimentalität. Wenn letztere auch nirgends den vollen und tiefen Ton der Innigkeit anschlägt, so verdient sie doch anderer-

seits das Lob, dem Pathos der großen Oper standhaft fernzubleiben. In diesem Punkte können Wiener Operettenkomponisten, welche für „Wie geht's Ihnen?“ oder „Kellner, zahlen!“ wenigstens drei Posaunen, Trompeten und Pauken benöthigen, von Brüll lernen.

Der gewissenhafte Kritiker befindet sich einheimischen Componisten gegenüber manchmal in einer recht schwierigen Lage. Er schuldet dem vaterländischen Talente Rücksicht und gleicherweise dem Leser Aufrichtigkeit. Er soll die Production nicht durch allzu große Strenge entmuthigen und will doch ebensowenig durch unwahre Schönfärberei das Vertrauen seiner Leser täuschen. In unserem Falle lassen sich diese widerstrebenden Forderungen füglich in der aufrichtigen Versicherung vereinen, daß wir von Brüll mit Zuversicht noch viel Besseres erwarten, als seine „Bianca“ ist. In seinem „Goldenen Kreuz“ hat Brüll Talent und Geschicklichkeit bewiesen; eine so ausgedehnte und anhaltende Popularität, wie diese Oper sie errungen, ist niemals ganz ohne Grund. Und unsere Theater entbehren nur zu sehr solcher leicht aufführbarer, gefälliger, kleiner Opern. Die lyrische Bühne kann ebensowenig von lauter großen heroischen Opern leben, wie das Schauspielhaus von lauter klassischen Dramen. Hier wie dort ist ein Zufluß von gefälligem, leichtem Mittelgut unentbehrlich, das Zuschauern und Darstellern ein Ausruhen von dem Höchsten und Stärksten, ein Nachlassen der straff- und hochgespannten Leidenschaft gewährt. In Deutschland fehlt es der Oper weit mehr an solchem anständigen Mittelgut, als dem recitirenden Schauspiel. Wir möchten die Brüll'schen Opern etwa mit den Lustspielen von Benedix, Feldmann, Rosen, L'Arronge ꝛc. vergleichen, welche gleichsam das dramatische Hausbrot sind, von dem wir nicht ausschließend zehren, das wir aber auch nicht entbehren können.

VIII.

„Muzzedin.“

Romantisch-komische Oper von S. Bachrich.

(Erste Aufführung in Wien 1883.)

So oft ich eine neue „romantisch-komische“ Oper angekündigt sehe, bemächtigt sich meiner eine seltsame Beklemmung. Ich ahne, daß das „Romantische“ nur in dem Mangel echter Komik bestehen und das „Komische“ einzig darin liegen werde, daß der Autor Unvernunft für Romantik ansieht. Enthält das Personenverzeichniß obendrein türkische Namen, dann steigert sich die Beklemmung zu förmlicher Angst — denn durch krumme Säbel und krumme Harmonien windet sich voraussichtlich eine Handlung, die nur aus türkischem Gesichtspunkte komisch und romantisch zu sein beansprucht. Das Sujet der Oper „Muzzedin“ fußt auf einem nicht üblen Grundgedanken: ein schlauer alter Faullenzer, Abbas, hat sich bei seinen Landsleuten in den Ruf der Heiligkeit zu bringen verstanden, indem er sich verrückt stellt. Muzzedin, ein eben aus Frankreich heimgekehrter junger Türke, kommt gerade dazu, wie die Frauen und Mädchen des Ortes dem Abbas Geschenke

darbringen und hohe Verehrung bezeigen. Es reizt den unternehmenden Fremdling, in dem Lande, wo der Baron beim Narren anfängt, sich den gleichen Spaß zu machen, den Wahnsinnigen zu spielen und so den älteren Heiligen aus der Gunst der Damen zu verdrängen. Ich malte mir's als eine echt komische Scene aus, wie die beiden grundgescheiten Heuchler, der alte und der junge, sich gegen einander als Verrückte geberden, Einer den Andern an tollerem Benehmen überbietend, bis der neue Heilige, als der unzweifelhaft närrischere, den Sieg davonträgt in der abergläubischen Gemeinde. Leider hat der Textdichter sich diese komischen Wirkungen fast gänzlich entgehen lassen, ja sogar das bewegende Motiv selbst mehr versteckt als herausgearbeitet. Wir sehen und hören von den beiden Simulanten schlechterdings nichts, was Jemanden veranlassen könnte, sie für wahnsinnig zu halten. Namentlich Muzzedin, der als übermüthiger Prätendent des Heiligenscheins eher zu viel als zu wenig des Guten thun müßte in der Narrheit, verändert unbegreiflicherweise nicht im geringsten seine ursprüngliche Gentlemanshaltung. Nachdem der Verfasser den Schlag nicht kräftig genug geführt hat für das Verständniß der Zuschauer, so muß auch der Rückschlag seine Wirkung versagen, nämlich daß Muzzedin, in ernste Bedrängniß gerathen, seine Maske abwirft, nunmehr aber keinen Glauben findet, sondern er mag thun was er wolle, für verrückt gilt. Die bekannte Strafe des Lügners, dem man auch die Wahrheit nicht glaubt, trifft unseren Muzzedin, da er sich als Bewerber um die Hand der Prinzessin Zenobia meldet. Es war eben feierlich kundgemacht worden, daß „Muzzedin, Sohn des verstorbenen Sanherib“, die Prinzessin bekommen solle, falls er heute zurückgekehrt sei. Muzzedin tritt vor, vermag aber nicht, sich zu legitimiren, und wird als Narr verlacht. Er besitzt zwar einen kostbaren Dolch, den sein sterbender Vater ihm als wichtiges Vermächtniß, als Rettungsmittel in der

Noth, eingehändigt hat. Warum kommt jedem Zuschauer, nur Muzzedin nicht, die Idee, er könne sich durch diesen Dolch sofort als Sohn des Sancherib legitimiren? Das thut er erst am Schlusse der Oper, als das Todesurtheil an ihm vollstreckt werden soll. Denn so weit kommt es wirklich im zweiten Akte, dessen Wendung vom Komischen zum Romantischen, wie man sieht, an Energie nichts zu wünschen übrig läßt. Muzzedin ist bei Nacht in den Palast eingedrungen, um die Prinzessin zu entführen. Durch Abbas und seine Gehilfen wird die Flucht des Liebespaares verhindert und der Verbrecher auf der Stelle zum Tode verurtheilt. Mit einer Gelassenheit, die zwischen dem Komischen und dem Romantischen etwa die Mitte hält, nimmt Muzzedin das Todesurtheil hin, übergibt seinen kostbaren Dolch dem Khan, dieser ihm dafür die Tochter und alles schwimmt plötzlich in Glück und Seligkeit. Schlußchor: „Gepriesen sei Allah!" Daß Muzzedin einen lustigen Diener und die Prinzessin eine muntere Zofe hat, die in Liebe, Flucht und Heirath ihre Herrschaft getreulich copiren, das versteht sich in einer romantisch-komischen Oper von selbst. Neu ist es freilich schon in der „Entführung aus dem Serail" nicht gewesen.

Da Herr J. Schnitzer als ein talentvoller Mann bekannt ist, können wir die Mängel seines Muzzedin-Textes nur seiner Anfängerschaft im Theatralischen zuschreiben. Die Geheimnisse dramatischer Wirkung, zumal in der Oper, lernen sich nur aus längerer Praxis, meistens erst nach einigen mißglückten Versuchen. Die Erfahrung dürfte den Librettisten heute belehrt haben, daß so dürftiger Stoff nicht für eine zweiactige Oper ausreicht, daß solche „Komik" den naivsten Bauer nicht zum Lachen und solche „Romantik" den sentimentalsten Backfisch nicht zum Schwärmen bringt. Einzelne gute Ideen in dem Libretto lassen von Herrn Schnitzer noch Wirksames für die Bühne hoffen, sobald er letztere genauer kennen gelernt. Mit dem

Componisten des „Muzzedin", Herrn S. Bachrich, verhält es sich beinahe umgekehrt. Ihm würde vielleicht eine zeitweilige Entfremdung vom Theater gut anschlagen. Wie unzählig viele Opern hat dieses würdige Orchestermitglied gehört und mitgespielt, Opern von allen Meistern, aus allen Ländern, in allen Stylen! Man geigt nicht ungestraft zwanzig Jahre lang in einem Opern-Orchester. Was bleibt Einem da nicht Alles hängen, das man nicht mehr abschütteln, ja später nicht einmal mehr unterscheiden kann von eigenen Einfällen. „Capellmeister-Opern", wie man sie geringschätzig nennt, sind meist die Arbeit von geschickten und keineswegs unbegabten Meistern, die aber ihr Bischen Originalität im täglichen Theaterdienste abgewetzt haben an den unausgesetzt gegenwirkenden fremden Compositionen. Herrn Bachrich kennt man als vorzüglichen Violaspieler und guten Musiker, der in verschiedenen Orchester-Arrangements ein feines Ohr für Klangeffecte verrieth. Was er erlernt hat, ist ansehnlicher, als was die Natur ihm verlieh. Sein „Muzzedin" enthält nur wenig Proben von schöpferischer Kraft und Ursprünglichkeit. Nicht als ob man ihm eigentliche Plagiate vorwerfen könnte, aber es war uns immer, als hörten wir bekannte Stimmen; bald Rubinstein, bald Flotow, recht im Vordergrunde Johann Strauß, aus der Ferne sogar Richard Wagner. In den national gefärbten Musiknummern sind Anklänge von Felicien David's „Wüste", an „Aïda", „Feramors", „Königin von Saba" fast unvermeidlich; denn unsere Palette für den musikalischen Orient enthält nur wenige Grundfarben und gestattet nicht sehr mannigfaltige Mischungen. Am wenigsten gelungen dünken uns die sentimentalen Nummern — das Alles klingt gemacht, nicht empfunden, und bleibt ohne überzeugende Wirkung. Glücklicher ist der Componist im Ausdrucke des Heiteren, Pikanten, Muthwilligen, das sich freilich nirgends zu voller, kräftiger Komik steigert. Die erste Arie des Abbas, der Derwischtanz, das Walzer-Finale (dessen Motiv

sehr geschickt zwischen die verschiedenen Stimmen vertheilt ist), der Einzugsmarsch; dann im zweiten Akt das Quartett der flüchtenden Liebespaare, endlich die Balletmusik — das sind lauter Stücke, die nicht blos durch geschickte Mache, sondern gleichmäßig durch ihre graziöse Melodie und pikante Characteristik sich auszeichnen. Ueberhaupt ist alles Marsch- und Tanzmäßige im „Muzzedin“ gelungen, die Rhythmik durchwegs lebendiger als die Gesangsmelodie, was darauf hindeutet, daß die Balletmusik das fruchtbarste Feld für Herrn Bachrichs Talent werden dürfte. Den größten Vorzug seiner Partitur bildet die äußerst sorgfältige nnd klangvolle Instrumentirung; hier hält Bachrich alle modernen Effecte in der Hand. Wie man romantische, träumerische, sentimentale „Stimmung“ macht mittelst Harfen-Arpeggien über einem Horn- oder Violoncell-Solo oder tiefen Clarinett-Tönen, tragischen Schauer mittelst langer Paukenwirbel und leiser Posaunen-Accorde — das Alles liegt eigentlich seit Meyerbeer und Wagner fix und fertig vor für den modernen Opern-Componisten, er braucht nur zuzugreifen. Herr Bachrich versteht sich ganz besonders darauf, auch recht gewöhnliche Gedanken mittelst üppiger Klangeffecte herauszuputzen. Wenn er mit dieser, mehr der großen Oper zusagenden Farbenpracht sparsamer umginge, das Ganze würde nur gewinnen. Wo das Orchester seinen exquisitesten Schmuck über Alles und Jedes breitet, da verliert der Schmuck seinen Werth und Effect. Wie der Schriftsteller einem treffenden Bilde, einem glänzenden Wort den rechten Platz bereiten muß in seiner Darstellung, so sollte es auch der Operncomponist mit seinen Orchester-Effecten.

IX.

„Die erste Falte."

Komische Oper von Mosenthal; Musik von Th. Leschetizky.

(Erste Aufführung in Wien 1883.)

Theodor Leschetizky, der berühmte Pianist und Clavier-Professor, hat sich als Componist rar zu machen gewußt. Die wenigen Salonstücke und Lieder, welche er in seiner ersten Virtuosen-Epoche herausgab, kennzeichnen ihn als eleganten Musiker von durchaus deutscher Bildung mit einem leichten Stich ins Französische. Trotz seiner polnischen Abstammung und langjähriger Thätigkeit in Rußland hat Leschetizky kein Atom slavischen Musikgeistes angezogen. Seine spärliche Productivität entsprang wohl aus richtiger Selbstkenntniß und Selbstachtung: nicht reich genug an origineller Erfindungskraft war er doch stolz genug, um den Markt nicht mit Unbedeutendem zu überschwemmen. Auch seine einzige Oper: „Die erste Falte", ist eine Arbeit früherer Jahre und vor länger als einem Decennium bereits in Prag aufgeführt. Der Dichter des Textbuches, Mosenthal, hat für dieses wie für manches frühere Libretto einen französischen Lustspielstoff benutzt. Eine

elegante junge Wittwe kann sich nicht zur zweiten Ehe entschließen, obwohl sie die Auswahl unter drei Bewerbern hat: einem Grafen von altem Adel, einem reichen Banquier und einem jungen hübschen Vicomte. Letzterer allein scheint sie aufrichtig zu lieben, trotzdem findet er kein Gehör. Zum Glücke nimmt ihn das Kammermädchen Juliette in ihren Schutz. Man kennt die Macht der Kammerzofen in der älteren Comödie, wo sie sich nicht blos die keckſten Einreden erlauben, sondern ohne weiteres auch Herz und Hand ihrer Herrin nach Belieben lenken. Juliette hat eben wieder vergebliche Heirathsermahnungen verschwendet, als sie auf der Stirne der Marquise plötzlich etwas Unerhörtes, Entsetzliches entdeckt — die erste Falte! Das stärkste Argument, mit dem Heirathen nicht länger zu zögern. Schnell schreibt die Marquise drei Briefchen an ihre drei Freier. — Einer von ihnen wird zu intimer Unterredung für den Abend gebeten, die beiden anderen erhalten höfliche Abschiede. Die Marquise, die eben zur Messe eilt, überläßt es dem Kammermädchen, die Adressen auf die drei Briefe zu schreiben. Juliette will den Zufall walten lassen; sie schüttelt die Briefe in ihrer Schürze durcheinander, schreibt dann aufs Gerathewohl die Adressen und schickt den Kammerdiener eiligst mit den verhängnißvollen Depeschen fort. Wie man vermuthen kann, gelangt der günstige Bescheid an den Vicomte, der nun überglücklich sich einstellt und nach mannigfachen, nicht gerade unumgänglich nothwendigen Hin- und Herreden die Hand der Marquise erhält.

Der Stoff ist nicht übel für ein einaktiges Lustspiel, das im Kreuzfeuer eines witzigen Dialogs sich rasch abspielt. Weniger eignet er sich für musikalische Bearbeitung; die Musik will ihrer Natur gemäß sich ausbreiten, vertiefen, und da geräth jede Scene, zumal wenn sie mit deutscher Gründlichkeit componirt wird, zu lang. Wie schnell ist im Lustspieldialog die unglückliche Falte entdeckt und besprochen, die in der Oper

ein unsäglich langes Duett in Anspruch nimmt. Das macht die Sache ernsthafter, als sich geziemt, und langwieriger, als uns lieb ist. Aehnlich verhält es sich mit dem Angelpunkte der Intrigue, dem Vermischen der drei Briefe; wie viel Gesang verbraucht Juliette dazu und obendrein eine Beschwörungs-deklamation mit melodramatischer Begleitung des Orchesters! Juliette hat außer dem Duett mit der Marquise ein zweites mit dem Vicomte und ein drittes mit dem Kammerdiener. Letzterer müßte nicht Juliettens Verehrer sein, wenn er ohne zwei Ohrfeigen aus dem Duett herauskäme; das ist ein ehr-würdiger Brauch in der komischen Oper. In der längsten und gefühlvollsten Arie (mit obligatem Violin-Solo) spricht sich natürlich die Marquise aus, und als endlich alle Personen zum Schlusse auf der Bühne versammelt und keinerlei Schwierig-keiten mehr zu besiegen sind, wird noch lange fort und fort gesungen. Dieses Ueberwuchern der Musik über den Rahmen einer so winzigen Handlung hinaus giebt dem Ganzen einen schwerfälligen, schleichenden Gang — die gewöhnliche Folge lyrischer Verfettung. Der Schwäche des Mosenthal'schen Text-buchs kommt Leschetizky's mehr musikalische als dramatische Natur auf halbem Wege entgegen. Er arbeitet jedes Musik-stück sorgfältig und umständlich aus, so umständlich, daß er selber in dem gedruckten Klavierauszug zahlreiche Weisungen für die Dirigenten gibt, wo und wie viel sie bei der Auf-führung streichen können. Man hat sich das in Wien nicht zweimal sagen lassen, und gleich die reizend anhebende, aber niemals aufhörende Ouvertüre zeigte sich, sehr zu ihrem Vortheil, auf ein Drittheil ihres ursprünglichen Volumens eingeschmolzen. Leschetizky gehört zu den Tondichtern, die mit ihrer technischen Gewandtheit und geschmackvollen Anempfindung componiren, wie es heute so viele Dichter gibt, die lediglich aus ihrer Bildung heraus dichten, nicht aus poetischer Kraft. In der „Ersten Falte“ hat uns Leschetizky eigentlich nichts

Neues zu sagen, aber ein feiner guter Gesellschafter, der er ist, sagt er Gewöhnliches in gewählten Ausdrücken und äußert seine Empfindungen nicht als Poët, sondern als Homme du monde. So macht denn seine Oper den Eindruck einer durchaus sorgfältigen, distinguirten Arbeit, nicht aber einer dramatisch lebensvollen Schöpfung. Der gute Musiker offenbart sich darin überall, der graziöse häufig, der originelle nirgends. Gehen wir die einzelnen Stücke der „Ersten Falte" durch, so müssen wir einem jeden formelle Abrundung, richtigen Ausdruck und feine Instrumentirung nachrühmen. Aber nicht Eines wüßten wir zu nennen, das durch eine originelle glückliche Melodie oder durch überströmenden Humor den Hörer mit sich fortreißen könnte. Als Eigenheiten, welche der dramatischen Wirkung abträglich sind, finden wir bei Leschetizky die allzu strenge Symmetrie des Periodenbaues, ferner maßlos gehäufte Text-wiederholungen, endlich gewisse conventionell ausgesponnene Gesangszierrathen und Schlußkadenzen. Bei dem oben geschilderten Charakter von Text und Musik konnte es nicht anders kommen, als daß die neue Oper mit achtungsvollem Wohlwollen, aber ohne besondere Aufregung angehört wurde. Leschetizky's Oper war vom Hofkapellmeister Hanns Richter mit freundschaftlicher Sorgfalt einstudirt, und wurde sehr gut gesungen. Trotzdem glauben wir, die nächste Zukunft werde diese „Erste Falte" in unserem Opern-Repertoire so gründlich glätten, daß bald gar nichts mehr davon zu sehen sein wird.

X.

„Hoffmann's Erzählungen.“ *

Phantastische Oper von Offenbach.

(Erste Aufführung in Wien 1881.)

Die Idee, den wunderlichen Berliner Kammergerichtsrath E. T. A. Hoffmann zum Helden einer phantastischen Oper zu machen, entsprang selbstverständlich dem Kopfe eines Franzosen. Herr Jules Barbier, der als Librettist mit

* Die erste Aufführung von „Hoffmanns Erzählungen“ hat in Wien am 7. Dezember 1881 im Ringtheater stattgefunden, vier und zwanzig Stunden bevor das Haus in Flammen zusammenstürzte und Hunderte von Menschen in seinen Trümmern begrub. Wie freudig hatten wir seinerzeit die Entstehung des neuen Theaters begrüßt, das als „Komische Oper“ eine Lücke im deutschen Opernwesen auszufüllen bestimmt war! Wie theilnahmsvoll beglückwünschten wir später dessen vielverheißendes Aufleben unter Director Jauner, welcher das gesunkene Institut so herzhaft wieder emporzuheben begann! Nun ist die glänzende Première vom 7. Dezember 1881 zum grauenvollen Requiem des Ringtheaters geworden und die „lange Reihe von Wiederholungen,“ die man ihr prophezeite, hat sich in eine lange Reihe von Leichenwagen verwandelt. Heute noch wagt es keine Wiener Bühne, „Hoffmanns Erzählungen,“ trotz ihres großen Erfolgs, wieder

Vortheil Goethe und Shakespeare ausgebeutet („Mignon", „Faust", „Hamlet", „Romeo"), hat sich auch unsern Hoffmann gut angesehen und denselben bereits vor dreißig Jahren zu einem Drama verarbeitet. Das Stück verschwand bald von der Bühne des Odéon — warum sollte es der praktische Liberettist nicht nachträglich als Opernstoff verwerthen? Musik ist ja ein bewährter Kitt für Sprünge und Risse in der Logik. Auch war auf den exotischen Reiz von Hoffmann's Märchen und Phantasiestücken in Frankreich noch immer zu speculiren; gilt doch Hoffmann für den populärsten deutschen Dichter in Frankreich, Goethe und Heine kaum ausgenommen. Zu Ende der Zwanziger-Jahre herrschte bekanntlich in Paris eine förmliche Begeisterung für Hoffmann's Spukgeschichten; nebst Weber's „Freischütz" waren sie den Franzosen die Inkarnation der deutschen Romantik, wo nicht des deutschen Geistes überhaupt. Diese schrankenlos schwankende Phantastik mit ihrem Durcheinandermischen von prosaischer Alltäglichkeit und grauenvollem Gespenstertreiben übte einen berückenden Zauber, ja einen nachweisbaren Einfluß auf die poetische Jugend Frankreichs, die eben unter Viktor Hugo's Führung ihr rothes Banner entfaltete. Finden wir nicht für den häßlichen Zwerg Quasimodo, den buckligen Hofnarren Triboulet und ähnliche Lieblingsfiguren der neufranzösischen Romantik Vorbilder bei Hoffmann? Haben wir nicht sogar aus neuester Zeit gespenstische Erzählungen von Erckmann-Chatrian, die ohne weiters Hoffmann geschrieben haben könnte? In Erckmann's Roman „Les Brigands des Vosges" erscheinen sogar nebst allerlei Vagabunden und Zigeunern auch Hoffmann selbst und Ludwig Devrient im Räuberlager.

aufzuführen, denn bei der bloßen Nennung dieses „letzten Werkes von Offenbach" (wie es der Theaterzettel nachdrücklich betonte,) denkt Jedermann schaudernd nur daran, daß es auch das letzte des Wiener „Ringtheaters" war.

Sollte Jules Barbier die Literaturgeschichte von Gervinus gelesen haben, so könnte er folgenden merkwürdigen Ausspruch für sich anführen: „Hoffmann's Werke und Leben, zum Objekte einer kunsthaft behandelten Darstellung gemacht, könnten wie Lichtenberg's und Jean Paul's Erscheinungen zu besseren Kunstwerken werden, als diese Männer selbst geliefert haben." Zum singenden Operettenhelden hat aber Gervinus unsern Hoffmann gewiß nicht damit vorgeschlagen. Wie verfährt der Librettist Offenbach's? Er dramatisirt einige von Hoffmann's bekanntesten Erzählungen und bringt den Dichter selbst in allerlei unglückliche Liebesverhältnisse zu den Heldinnen jener Geschichten. Das geschieht in so phantastisch sprunghafter Weise, daß die Handlung nicht leicht zu verstehen und noch schwerer nachzuerzählen ist. Die dramatische Methode des Librettisten erinnert an die Art, wie der Rath Krespel in Hoffmann's „Serapions-Brüdern" sich ein neues Haus baut. Er läßt zuerst vier Mauern ohne alle Oeffnungen und Gliederungen aufrichten, dann an beliebigen Orten Fenster hineinbrechen, an diese Fenster Zimmer ankleben, und aus diesem Wirrwarr soll dann ein stattlicher romantischer Bau hervorgehen. Ihren Ausgang nimmt Offenbach's phantastische Oper von der literarisch berühmten Weinstube „Lutter und Wegener" in Berlin, dem Lieblingsaufenthalte Hoffmann's und Schauplatz seiner „Serapions-Brüder". Studenten sind da versammelt und erwarten, rauchend und trinkend, die Ankunft Hoffmann's, der endlich aus der Oper „Don Juan" kommt. Offenbach erinnert hier durch einige sinnig verwendete Tacte aus „Don Juan" an Hoffmann's Begeisterung für Mozart, die ihn ja veranlaßt hatte, sich Mozart's Taufnamen Amadeus willkürlich beizulegen. Der Studentenchor, welcher, sehr verschieden von den zahlreichen Trinkliedern Offenbach's, mit einer fast renommistischen Kraft einherschreitet, schweigt endlich, und Hoffmann singt ein schnurriges Lied vom „Klein-Zack", womit der

Zwerg des Märchens „Klein-Zaches, genannt Zinnober" gemeint ist. Das Lied, in dessen krachende Reime die Studenten verstärkend einfallen, ist von einer verwegenen Originalität und jener satanisch angefachten Lustigkeit, welche sich Hoffmann aus dem Punschglase zu holen pflegte. Mit spöttischem Gelächter interpelliren ihn seine Zechbrüder, ob er verliebt sei. „Nicht doch," erwidert Hoffmann, „aber ich habe drei unglückliche Liebschaften durchgemacht, von deren Heldinnen ich euch erzählen will." Alles rückt erwartungsvoll im Kreise näher, und Hoffmann beginnt: „Meine erste Geliebte hieß Olympia." Hier fällt der Vorhang. Es ist der merkwürdigste Aktschluß, der uns noch vorgekommen, bizarr und spannend wie das ganze Werk. Die folgenden Akte führen nun scenisch aus, was Hoffmann in der Weinstube von seinen drei Geliebten Olympia, Antonia und Giulietta erzählt. Wir befinden uns zu Anfang des zweiten Aktes in einem glänzenden Empfangssaale. Eine große Gesellschaft in drolligen Rococo-Costümen tritt mit einem hübschen ebenso rococo klingenden Chor ein; der berühmte Dr. Spalanzani will den Gästen seine Tochter Olympia vorstellen. Diese ist ein kunstvoll verfertigter Automat, der nicht blos Kopf und Arme bewegen, sondern sogar singen und tanzen kann. Hoffmann hält die reizende Olympia für ein lebendiges Wesen und verliebt sich augenblicklich in sie. Seine Romanze in F-dur („Ah, vivre deux") eine monoton begleitete, anfangs mehr declamirte als gesungene Musik, jedoch zu vollaustönendem Schluß sich steigernd, hat etwas ungemein Anziehendes in ihrer an's Krankhafte streifenden Sensibilität. Hoffmann's junger Begleiter Nikolaus neckt ihn deshalb mit einem graziösen heitern Strophenlied, dem einzigen Musikstücke vielleicht, das an frühere Offenbach'sche Weisen, namentlich der „Prinzessin von Trapezunt" — die ja auch ein Automat ist — erinnert. Die Bravour-Arie, mit welcher sich nun Olympia producirt, wirkt mit ihren ruckweise herausgestoßenen Tönen

und spieldosenartigen Passagen sehr charakteristisch, ohne irgendwie ins Ungraziöse zu fallen. Die Gäste stellen sich nun zu einem gemächlichen, ländlerartigen Walzer an, dessen anmuthig wiegende Melodie durch einige kühne Harmonisirungen nicht unangenehm gewürzt wird. Die ganze Sing- und Tanzscene Olympia's ist echter Offenbach, aber von der feinsten Sorte. Hoffmann walzt entzückt mit Olympia und wird von ihr, deren Räderwerk nicht stillestehen will, fast zu Tode getanzt. Athemlos sinkt er in einen Sessel, während sie solo zur Thür hinauswirbelt. Da hört man draußen einen furchtbaren Krach — Olympia liegt zertrümmert. Der boshafte alte Optiker Coppelius, der für Olympia's so täuschend verfertigte Augen seine Bezahlung nicht erhalten hatte, rächt sich an Spalanzani, indem er die kostbare Puppe zerbricht. Die Geschichte mit dem schönen Automaten (auch in dem Ballet „Coppelia" von Delibes benutzt) stammt aus Hoffmann's Erzählung „Der Sandmann". Bei dem wüthenden Handgemenge der beiden alten Mechaniker am Schlusse dieses Aktes scheint dem Librettisten das noch seltsamere Duell zwischen den Physikern Liuvenhoek und Swammerdam vorgeschwebt zu haben, die bei Hoffmann statt mit Pistolen mit concentrirten Lichteffecten gegen einander losgehen. Der folgende Akt versinnlicht uns die zweite Liebesgeschichte. Sie spielt in Cremona, wo Hoffmann die junge Sängerin Antonia nach langen Irrfahrten wiedergefunden hat. Er liebt sie und will sie heirathen. Sie willigt mit schmerzlicher Resignation in seine Werbung, hat sie doch eben ihrem Vater (Krespel) geloben müssen, nie mehr zu singen und jeden Gedanken an die Bühne für immer aufzugeben. Antonia's Romanze von der Turteltaube ist eine gewisse äußere Eleganz nachzurühmen, ihr Duett mit Hoffmann enthält nebst einigen gezwungenen Phrasen auch manche sehr ausdrucksvolle. Da taucht plötzlich die gespenstische Gestalt des Doctors Miracle auf, der, feindselig gegen Krespel und eifersüchtig auf

Hoffmann, deren Pläne durchkreuzt. Bei dem Terzett der drei Männer gleitet uns eine kalte Schlangenhaut über den Rücken. Die Musik ist von einer phantastischen Aufgeregtheit, von einer dämonischen Gewalt, welche man Offenbach nie zugetraut hätte. Miracle, der (wie Hoffmann's „Magister Tinte") zu einem riesigen schwarzen Gespenste zu wachsen und wild umherzuflattern scheint, verführt Antonia wieder zum Singen. Er streicht wüthend seine Geige, belebt endlich gar das lebensgroße Porträt von Antonia's verstorbener Mutter, welche, nun mitsingend, das dämonische Duett zu einem Terzett macht, das immer stärker, immer leidenschaftlicher anschwillt, bis endlich Antonia im Singen todt zur Erde fällt. Zu spät dringen Vater Krespel und Hoffmann herein; während sie an Antonia's Leiche niederstürzen, fällt der Vorhang. Ueber diese Scene des Grauens breitet sich mildernd und versöhnend ein ungemein zartes Orchester-Ritornell, die Wiederholung der Barcarole: „Belle nuit, belle nuit d'amour", welche — zweistimmig mit Chor hinter der Scene gesungen — den Akt lieblich eingeleitet hatte. Nach kurzer Zeit hebt sich zum letzenmale der Vorhang: wir befinden uns wieder in Lutter's Weinstube, ganz wie am Schlusse des ersten Aktes. Hoffmann, umringt von seinen Zuhörern, hat auserzählt, die Studenten stimmen noch einmal ihren Trinkchor an. Die kokette Sängerin Stella und der Rath Lindorf, auch ein dämonisch-räthselhafter Mensch, kommen mit einander aus dem Theater. Stella, eine frühere Flamme Hoffmann's, drängt sich schmeichelnd an diesen, der sie aber zurückstößt und „dem Satan Lindorf" überläßt. Einsam in der Schänke zurückbleibend, wird Hoffmann in seinen melancholischen Träumen von einer auftauchenden Muse getröstet und zu unsterblichem poetischen Schaffen aufgemuntert. Ende.

Eigentlich war uns, wie wir erwähnten, die Erzählung von drei Liebschaften Hoffmann's versprochen; auf den zweiten Akt mit dem Automaten Olympia und dem dritten mit der Sängerin

Antonia folgt auch wirklich in Offenbach's Original-Partitur ein vierter, welcher in Venedig spielt und von der schönen Sünderin Giulietta handelt. Dieser vierte Act wurde in Wien und wird auch in Paris stets weggelassen. Seltsam, wie das ganze Stück, ist gewiß der Umstand, daß der Ausfall eines Actes den dramatischen Zusammenhang keineswegs alterirt; es könnten ebenso gut zwei Acte hinzugefügt, als einer weggenommen werden. Die Grundlage dieser Oper ist nicht sowohl eine organisch entwickelte Handlung, als ein Potpourri aus Hoffmann'schen Erzählungen — Potpourris kann man aber beliebig um einige Scenen verlängern oder kürzen. Nicht zu leugnen ist aber, daß gerade das Sprunghafte, Willkürliche in diesem Libretto, sein traumhaftes Durcheinander zwischen wirklichen Personen und gespenstischen Erscheinungen, die Stimmung Hoffmann'scher Poesie merkwürdig wiederspiegelt. Der beklemmende Nebel in diesem dritten Akte ist ganz derselbe, der bei der Lectüre Hoffmann'scher Märchen sich immer dichter und dichter um uns schlingt, bis wir schließlich nicht mehr unterscheiden können, was Wirklichkeit und was Hexenspuk sei. Auf den ersten Blick glaubte ich, der dritte Akt des Offenbach'schen Librettos mit dem unbegreiflichen Dr. Miracolo, dem singenden Porträt und der sterbenden Antonia sei ungeschickt gemacht, hätte verständlicher motivirt werden sollen und können — nachträglich gewann ich die Ueberzeugung, daß Absicht war, was ich für Unvermögen gehalten, und daß die Autoren wirklich dasjenige erzielen gewollt, was sie erreicht haben: das wilde, berückende Traumgetümmel der Hoffmann'schen Phantasiestücke.

Von der Musik Offenbach's kann ich nur sagen, daß sie mich überrascht hat, überrascht in günstigem Sinne. Sie streift selbst in ihren schwächeren Nummern weder an den nachlässig schlendernden, noch an den ausgelassenen frechen Vaudevilleton, den Offenbach in seinen travestirenden Ope-

retten häufig anschlägt. In ihren besten Momenten hingegen erreichen „Les contes d'Hoffmann" eine geistreiche Charakteristik, eine Zartheit und dramatische Verve, wie wir sie früher nur vereinzelt und ausnahmsweise bei ihm fanden. Daß sich Offenbach gerade diesem Stoffe leidenschaftlich hingab, erscheint seinen Freunden nicht so unerklärlich. Hoffmann's Gespensterwelt übte stets einen starken Reiz auf Offenbach; in seinen letzten Jahren sah der Arme selber aus wie irgend ein durchsichtig blasser, schwermüthig lächelnder Geist aus den „Serapions-Brüdern". Die Sehnsucht, irgend etwas Größeres, Werthvolleres zu hinterlassen, was den verbleichenden Glanz seiner „Bouffes" überdauern, von ernsterem Können und Wollen Zeugniß geben sollte, hatte ihn auch gegen das Ende seiner Laufbahn ergriffen und immer heftiger bedrängt. Während er seine Operetten in kürzester Zeit mit fabelhafter Leichtigkeit hinwarf und, gedrängt von den unersättlichen Theater-Directoren, den ersten Act einer Novität schon auf der Bühne probiren mußte, bevor er den letzten zu componiren anfing, gönnte er seinen „Contes d'Hoffmann" mehrere Jahre Zeit auszureifen. Er widmete dieser Partitur seine besten Mußestunden, feilte und besserte immer wieder daran, bis ihm endlich der Tod das Notenpapier unter der Feder wegzog. Bis auf einige Lücken in der Instrumentirung, die Herr Guiraud geschickt ausfüllte, lag das Werk fertig da und wurde im Februar 1881 zum erstenmale in der Opéra Comique aufgeführt. Offenbach bezeichnet dasselbe nicht als „Operette", sondern als „Opéra fantastique". An dem Erfolge in Paris und in Wien hätte er seine Freude erlebt. Unbefangener als ehedem begannen nun die Pariser Kritiker, unter denen Offenbach wenig Freunde zählte, über ihn zu urtheilen. Es ist bemerkenswerth, daß einer der angesehensten französischen Musik-Kritiker, Herr E. Reyer, welcher früher von Offenbach äußerst geringschätzig zu sprechen liebte, seinen Bericht über „Hoffmann's

Erzählungen" im Journal des Débats mit folgenden Worten schließt: „Ich zweifle — schrieb ich vor einigen Jahren — daß jemals ein bedeutendes Werk aus der Feder hervorgehen werde, welche die Excentricitäten des Orpheus und der schönen Helena geschrieben hat. Ich sehe nun, daß ich mich getäuscht habe." Vielleicht werden auch einige von den sehr tugendhaften und sehr klassischen deutschen Kritikern, welche sich in der Verachtung Offenbach's gefallen und von seinen Operetten sprechen, als ob Jedermann dergleichen machen könnte, sich zu ähnlichem Geständnisse herbeilassen und einräumen, daß, um die Partitur von „Hoffmann's Erzählungen" zu schreiben, man mehr sein müsse, als ein „Bänkelsänger und Cancan-Componist".

Ist nun dieses letzte Werk Offenbach's wirklich sein bestes? Ja und Nein. Sein bestes in dem Sinne, wie — um einen höheren Vergleich zu Hülfe zu nehmen — „Wilhelm Tell" die beste Oper von Rossini ist. Der „Barbier" ist doch noch besser. Musikalisch bedeutender und reiner sind „Hoffmann's Erzählungen", als die früheren Operetten desselben Autors; allein dem gespenstischen Stoffe fehlen fast gänzlich diejenigen Elemente, in welchen Offenbach's eigenthümliches Talent unumschränkt waltete: Komik, parodirender Witz und ausgelassene Fröhlichkeit. Wenn zum Meister macht, was Keiner uns nachmachen kann, was ganz unser Eigen ist, so ist Offenbach Offenbach geworden durch seine musikalischen Lustspiele und Possen, durch die „Hochzeit bei Laternenschein", „Fortunio", „Helena", „Pariser Leben", „Prinzessin von Trapezunt" 2c. Diese Fülle leicht hinströmender Melodie, diese unwiderstehliche Heiterkeit und Komik, dieser nur Offenbach eigene musikalische Witz, sie fehlen bis auf einen den zweiten Akt erhellenden leichten Schimmer in den dämonischen „Erzählungen Hoffmann's". Es sind andere, ohne Frage ernstere Vorzüge, welche uns in Offenbach's letztem Werke fesseln. Die musikalische Erfindung ist originell und geistreich mit einem Stich ins Bizarre, der aber hier nicht fehlen

durfte; der dramatische Ausdruck wahr und stark, die Instrumentirung bei großer Einfachheit von bezauberndem Wohlklang. Im Ganzen also ein merkwürdiges, in seiner Art alleinstehendes Werk, daß uns bald erfreut, bald aufregt, immer interessirt, niemals langweilt.

XI.

„Das Spitzentuch der Königin" und „Der lustige Krieg."

Neueste Operetten von Johann Strauß.

(Erste Aufführung in Wien 1881.)

Zwei neue Operetten von Johann Strauß, kurz nacheinander mit außerordentlichem Erfolg im Theater an der Wien gegeben, haben seither die halbe Welt erobert und beanspruchen somit eine mehr als blos lokale Bedeutung. Die erste dieser Operetten heißt: „Das Spitzentuch der Königin" und spielt in Portugal. Sei's gleich zu Anfang gesagt: die feinsten Spitzentücher portugiesischer Königinnen vermögen unseren alten Wunsch nicht zu ersticken, Strauß möchte einmal ein echt österreichisches Singspiel schreiben. Sollte es ihm nach so vielen dramatischen Entdeckungsfahrten in alle möglichen und unmöglichen Länder nicht wohlthun, sein Talent auf jenem heimathlichen Boden zu entfalten, dem es angehört, ja vor seiner Geburt schon angehört hat? Wir denken uns eine gemüthvolle lustige Geschichte, die an der schönen blauen Donau und in den österreichischen Bergen sich abspielend, uns mit fröhlichen,

herzlichen Menschen statt mit widerlichen Caricaturen zusammenbringt. In „Cagliostro“ und der „Fledermaus“ hat Strauß wenigstens einen Fuß auf dieses Gebiet gesetzt; beide Operetten sind auch seine besten geblieben und hätten bei reinlicherer Ausführung des Textbuches noch weit besser werden können. Allzu eifrige Librettisten haben, wie uns dünkt, Strauß in seinem Talent und seinen Erfolgen beeinträchtigt, indem sie fast immer auf ein Publikum von derbem Geschmack und niedriger Bildungsstufe speculirten, mit grotesk ausstaffirten Caricaturen, unmöglichen Situationen und gewaltsam eingekeilten, trostlosen Witzen. Zu den Textbüchern, welche, statt die guten Anfänge von „Cagliostro“ und der „Fledermaus“ mit kundiger Hand weiterzuführen, wieder zu dem Genre des „Indigo“ und „Methusalem“ zurückgreifen, gehört auch das „Spitzentuch der Königin“. Nicht ohne Grund verweilen wir bei der Librettofrage. Für ein komisches Singspiel ist das Textbuch wichtiger als für die musikalische Tragödie; Handlung und Dialog spielen dort eine entscheidende, der Musik fast coordi-dinirte Rolle. Langweilt uns der Librettist mit verbrauchten Situationen, bei den Haaren herbeigezogenen Späßen, unmöglichen Charakteren und einer bald steckenbleibenden, bald auf den Krücken sinnloser Lückenbüßer forthumpelnden Handlung, dann hat auch der melodienreichste Componist ein schweres Stück Arbeit. Wenn er, wie Strauß mit seiner „Spitzenkönigin“, trotzdem siegt und das Publikum in vergnügter Stimmung erhält, so muß man ihn beglückwünschen und dennoch — ein wenig bedauern. Denn dieselbe Musik, die er uns gegeben, hätte, mit einer interessanten, sympathischen Handlung verbunden, eine ungleich stärkere und nachhaltigere Wirkung machen müssen.

Die geistlose Handlung der neuen Operette zu erzählen, können wir uns erlassen, nicht aber einige allgemeine Bemerkungen darüber. Die beiden portugisischen Minister (Schweighofer und Girardi) präsentiren sich in Costüm, Mimik und Rede sofort als Grotesk-

Komiker, so daß wir gleich in der ersten Scene vollständig auf dem Boden der parodirenden Caricatur stehen. Gut. Wie kann man aber auf denselben Boden historische Personen wie den König Sebastian von Portugal und den Dichter Cervantes stellen? Der junge König, der eben auf einer Leiter aus dem Schlafgemach der Frau seines Ministers herabgestiegen, präsentirt sich dem Publicum mit einem schmunzelnden und schmatzenden Lobgesang auf die — Trüffel! Ist das witzig oder blos widerwärtig? Eine als Arzt verkleidete Hofdame, begleitet von einem ganzen Chor weiblicher Doctoren, untersucht vor dem versammelten Ministerrath den Geisteszustand des Dichters Cervantes und erklärt ihn für wahnsinnig. Ist das komisch oder abgeschmackt? Die Rolle, welche der Librettist den genialen Dichter des „Don Quixote", den Stolz seiner Nation, spielen läßt, geht doch über den Spaß. Cervantes tritt hier bald als freisinniger Staatsmann und edler Volksbeglücker auf, bald als ordinärer Bajazzo, der sich z. B. ohne jeglichen Anlaß als Engländer verkleidet, um sich mit den Ministern herumzuboxen. Diese freche Speculation mit dem Namen Cervantes danken wir wahrscheinlich dem Vorbild jener Suppé'schen Operette, welche einen ähnlichen spaßigen Schlingel als Dichter des „Decamerone", Boccaccio, einführt. „Ein großes Beispiel weckt Nacheiferung". Wenn solches Aufkleben berühmter Künstlernamen wirklich ein anständiges und probates Mittel ist, ordinäre Operetten-Texte zu adeln, dann machen wir ohne weiteres den Vorschlag, den Herrn v. Eisenstein in der „Fledermaus" künftig Heinrich Heine zu nennen, den Componisten Trombone in „Methusalem" Pergolese und die beiden deutschen Maler im „Carneval von Rom" Cornelius und Overbeck.

Der neuen Partitur von Johann Strauß läßt sich vieles Gute nachrühmen. Sie waltet nicht blos so freigebig mit anmuthigen Melodien, daß Strauß leicht eine zweite Operette damit ausstatten könnte, sie schmiegt sich auch mit lobenswerther Treue

und Feinheit dem Worte und der Situation an. Man kennt den lieblichen Schwung, der jede Musik von Strauß schaukelt. Und wie schön klingt immer sein Orchester! Wie ungesucht pikant und doch dabei voll und süß. Nach dem rohen, immer aus vollen Backen blasenden Orchester Suppé's und seiner Nachahmer lauscht der Musiker mit Behagen dem noblen Klange Strauß'scher Instrumentirung. Man achte zum Beispiel auf die kurze Einleitung zu Sancho's ersten Couplets oder auf das kleine gedämpfte Orchester-Ritornell, welches die Thronrede des Königs im zweiten Akte begleitet. Jene ersten Couplets Don Sancho's sind allerliebst, ihr Anfang würde einer Liebesromanze Ehre machen, nähme nicht der Refrain „Guten Appetit!" unversehens die Wendung zum Komischen. Die wohlklingende Serenade des Cervantes, die graziöse Erzählung der Königin und die pikant rythmisirten Strophen der Ines halten den Eindruck ziemlich auf gleicher Höhe; das Finale des ersten Aktes steigert ihn noch bedeutend. In der Anklage der beiden Minister gegen Cervantes begegnen wir einem Zuge glücklicher musikalischer Komik: die Stelle, wo die Beiden in wachsendem Eifer plötzlich in Triolen zu schnattern beginnen. Das Finale zeigt eine Geschicklichkeit in Handhabung größerer Formen und Tonmassen, die einen entschiedenen Fortschritt des Componisten seit seinen ersten Operetten bedeutet. Das Finale hat den einzigen Fehler zu großer Länge. Der zweite Akt beginnt mit einer von Waldhorn und Harfe reizend accompagnirten zärtlichen Romanze der Ines. Großen Effect machen die von Schweighofer mit unwiderstehlicher Komik vorgetragenen Couplets „Mein Princip" (mit Chor) und die folgenden von der „Diplomatie". Zu den besten Partien der Operette gehört die Musik zu dem Collegium medicum. Frisch eingesetzt und effectvoll gesteigert ist das Hauptthema des Finales im Dreiviertel-Tact. Wenn hier mit Schluß des zweiten Actes die Operette endigte, so wäre sie gerade lang genug. Die Musikstücke des dritten

Aktes wachsen nicht aus der Situation heraus, sondern sind ihr äußerlich angeheftet. In diesem Punkte, überhaupt in allem Dramatischen könnten unsere Operettencomponisten ungemein viel von Offenbach lernen. Wir fanden den dritten Akt auch nicht so frisch wie die früheren — vielleicht weil wir es selbst nicht mehr waren in Folge der vielen Musik und des niederschmetternden Blödsinns. Für die Handlung ist der größte Theil dieses dritten Aktes ganz überflüssig. Die neue Operette dauerte von halb 7 bis 10 Uhr — ein Beweis, wie viel Ueberflüssiges und Ungehöriges in die an sich einfache Handlung hineingestopft wurde.

„Das Spitzentuch der Königin“ erweckte in uns neuerdings und recht dringend den Wunsch, Strauß möchte bald ein würdiges Libretto finden, ein Buch, das nicht blos an sich geschmackvoller und vernünftiger, sondern auch seiner Individualität entsprechender ist. Die Heiterkeit, die in Strauß' Melodien pulsirt, ist nicht gemüthlos, sie hat im Gegentheil einen warmen Herzschlag, der sich jedoch angesichts so eiskalter, sinnloser Textbücher scheu zurückzieht und verleugnet. Strauß' Talent eignet sich, wie uns dünkt, weniger für das frivole Intriguenstück und die Parodie, als für wahrhaft fröhliche, gemüthlich volksthümliche Stoffe. Er unterscheidet sich hierin von Offenbach's Naturell. Ferner: Strauß' unvergleichliche Specialität ist die Tanzmelodie, der Walzer. Warum geben ihm seine Librettisten nicht Scenen, in denen getanzt, zum Tanz gespielt und gesungen wird? Auf die häufige Bemerkung, es seien zu viel Walzer in Strauß' Operetten, könnte man vielleicht richtiger erwidern, es seien gerade für Johann Strauß zu wenig. Da seine Librettisten ihm keine Gelegenheit bieten zu einem unverhüllten, aufrichtigen Walzer (zwei Scenen in „Cagliostro“ und „Fledermaus“ ausgenommen), so steckt nur hie und da, auch in dem „Spitzentuch“, ein kleines Walzermotiv verschämt das Köpfchen heraus und verschwindet, zum

Bedauern des Hörers, kaum daß es begonnen. Warum aber soll Strauß sein hellstes Licht unter den Scheffel seiner Textdichter stellen? Der Librettist soll den Tondichter kennen, für den er schreibt, er soll ihn kennen und achten.

Den Wunsch nach einem besseren Textbuch für Johann Strauß findet man wenigstens theilweise erfüllt in dessen neuester Operette „Der lustige Krieg“ (1881). Ein lustiger Krieg heißt die Fehde zwischen Genua und Massa-Carrara, weil es dabei ohne Blutverlust und nicht ohne Gemüthlichkeit zugeht — ein alberner Krieg müßte er heißen mit Rücksicht auf seine Ursache. Es handelt sich um das Engagement einer berühmten Tänzerin, wahrscheinlich einer sehr zerstreuten Dame, welche gleichzeitig dem Hoftheater von Massa und jenem von Genua sich verschrieben hat. Da kein Theil in Güte nachgeben will, belagern die Genuesen die befestigte Stadt Massa. Der Wohlfeilheit wegen wird diese anstatt von Soldaten von uniformirten Frauen vertheidigt. Täglich fliegt zur bestimmten Stunde eine Granate herüber und eine hinüber, ohne Schaden anzurichten. In dieses militärische Still-Leben, das uns die Anfangsscenen der neuen Operette schildert, kommt die erste Bewegung durch das Erscheinen der schönen Gräfin Violetta Lommelini. Als Bürgersfrau verkleidet will die kühne junge Dame nach Massa gelangen, um dort das Festungscommando zu übernehmen. Der von ihr getäuschte aber zugleich bezauberte Oberst Umberto gibt ihr den gewünschten Passirschein, beschließt aber zugleich, sich an Violetta zu rächen, indem er sie — heirathet. Durch den geschwätzigen Marchese Sebastiani hat er erfahren, daß die Gräfin durch Procuration mit einem ihr persönlich ganz unbekannten Herzog von Limburg vermählt werden soll. Umberto weiß sich für den vom Herzog designirten Stellvertreter auszugeben und läßt sich sofort durch einen Regimentscaplan mit der Gräfin trauen. Da Schwierigkeiten oder Vorsichten bei Eheschließungen bekanntlich in keiner Operette existiren, so tritt Umberto nicht als

Stellvertreter, sondern als wirklicher Bräutigam vor den Altar und wird der rechtmäßige Gatte der nichts ahnenden Violetta. Zu seiner Sicherheit schafft Umberto überdies einen Doppelgänger des Herzogs von Limburg zur Stelle in der Person eines furchtsamen holländischen Tulpenzwiebelhändlers, Balthasar Groot, der irrthümlich als Spion im Lager angehalten wurde. Dieser richtet als vermeintlicher Herzog allerlei Verwirrung an und ist froh, sich endlich mit seiner jungen Frau aus dem Staube machen zu können. Aus einigen nicht ganz klaren militärischen Verwicklungen geht endlich der Friedensschluß zwischen Genua und Massa hervor, und Violetta ist es herzlich zufrieden, in dem reuig geständigen Umberto ihren legitimen Gemahl zu erkennen.

Die Fabel, die ich ihrer Complication wegen hier nur in den äußeren Umrissen wiedergebe, ist nicht ohne Geschicklichkeit aus starken und stärksten Unwahrscheinlichkeiten aufgebaut. Dazu rechne ich nicht einmal die lächerliche Ursache des „lustigen Krieges", — erzählt uns doch der Historiker Friedrich Bülau von zwei sächsischen Duodezfürsten, die im vorigen Jahrhundert im Streite um eine Sängerin es wirklich bis zur Kriegserklärung kommen ließen. Alles Folgende jedoch, die weibliche Besatzung, der Zwiebelhändler als Herzog, die à la minute-Heirath der Gräfin u. s. w., verweist die Handlung ins Gebiet des abenteuerlich Possenhaften. Trotzdem bietet das Textbuch dem Componisten wenig Gelegenheit für eigentliche musikalische Komik. Daß „Der lustige Krieg" von Anfang bis zu Ende wirklich lustig ist, darf Strauß als sein Verdienst in Anspruch nehmen. Das ansteckend heitere leichte Temperament, das Strauß besitzt oder das ihn besitzt, versagt keinen Augenblick. Die schöne blaue Donauwelle seines Talentes durchfließt, bald munter plätschernd, bald übermüthig aufschäumend, immer reinlich und erquickend das neueste Werk von Johann Strauß. Nach einer bequem zusammengestoppelten

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

aber das Publikum rhythmisch fortreißenden Ouvertüre beginnt der erste Akt mit einigen ziemlich unbedeutenden Nummern; der Componist wollte sich wahrscheinlich aufsparen. Einige Bemühung, komische Wirkung durch rein musikalische Mittel zu erzwingen, wo sie nicht im Texte vorliegt, bleibt erfolglos, z. B. in dem jodelnden Refrain des Marchese: „Der Klügere gibt nach", selbst in der charakteristischer anhebenden Erzählung des Balthasar. Aber mit dem Duett Violetta's und Umbertos hebt sich die Musik ansehnlich, um in dem folgenden Quintett: „Kommen und gehen, ohne zu sehen" einen erfreulichen Gipfelpunkt zu erreichen. Von den leisen Klängen dieses von Wohllaut durchströmten Quintetts hebt sich das rauschende Finale — eine militärische Paradescene mit Musik auf der Bühne — doppelt wirksam ab. Wenn der Componist hier die Lärm-Instrumente nicht schont, so thut er nur, was die Situation erfordert. Der zweite Akt führt uns zu den kriegerischen Damen, welche unter dem höchst drastischen Commando der Fürstin Artemisia einige Evolutionen ausführen. Zart empfunden sind die Strophen der jungen Holländerin mit dem wiederholten Rufe: „Balthasar, Balthasar!" Auch aus ihrem folgenden Zankduett mit Balthasar heben sich zwei Strophen Else's: „Was ist an einem Kuß gelegen?" reizend heraus. Diese beiden Nummern Else's zeigen, was Strauß im Ausdruck des Einfach-Gemüthvollen und Herzlichen zu leisten vermag, wenn Sänger, Direktoren, Verleger und sonstige Rathgeber ihm gestatten, zeitweilig den „Walzerfürsten" zu verleugnen und ausnahmsweise auch zu empfinden, wie andere bürgerliche gute Componisten. Sehr hübsch ist die Strophe, welche Umberto vor der verschlossenen Thür Violetta's singt („Schon dunkel rings die Nacht"), eine sanft schwärmende Melodie, welche auf gedämpften Geigen- und Violoncell-Accorden wie auf dunklen Sammet gebettet ist. Ueberhaupt hat Strauß, dessen Orchester-Behandlung wir stets

rühmen mußten, kaum irgendwo so fein und vornehm instrumentirt, wie im „Lustigen Krieg“. Er sucht keineswegs nach bizarren Orchester-Effekten, koketten Solos u. dgl., vielmehr wirkt er durch den musikalisch gesunden, reifen und süßen Orchesterklang, der so leicht scheint und doch so schwer anzutreffen ist. Selbst wo sie geräuschvoll auftreten muß, wird die Instrumentirung niemals brutal. Am reizendsten begleitet Strauß jedoch die zarten Musikstücke. Etwas Einfacheres, Sparsameres kann es nicht geben, als die leise Violin-Begleitung zu dem langsamen Walzerlied „Nur für Natur“ im zweiten Akte; aber man horche nur, wie diese Geigen gesetzt sind. Die Melodie hat bisher eine unerhörte Popularität erworben und sich aller Orten als musikalische Stadt- und Landplage etablirt. Vortrefflich verwendet Strauß die Harfe; nicht etwa mit den verbrauchten visionären Arpeggien, sondern als Füllstimme von fast unmerklichem, aber eigenthümlichstem Klangreiz, z. B. in dem Quintett gegen den Schluß des ersten Aktes. In dem Finale des zweiten Aktes bemerke man, wie geschickt und zwangslos der marschartige Es-dur-Satz in das Walzertempo einbiegt. Die ganze Situation fanden die Librettisten fertig vorgebildet in Lecocq's „Madame Angot“; die musikalische Ausstattung ist jedoch vollständig Strauß' Eigenthum. Dieses Finale, zeigt uns Strauß in der Vollkraft seines Talents. Zu unserer Freude, beinahe zu unserer Ueberraschung — denn verwundern dürften wir uns nicht, wenn ein Componist, der durch fünfunddreißig Jahre so fabelhaft viel und rasch producirte, sich endlich erschöpft hätte. Allein die Pause, welche Strauß seit einem Decennium sich als Tanzcomponist auferlegt hat, ist seiner Entwicklung sehr zu statten gekommen. Seine Erfindung, früher in tausend glänzenden Splittern vergeudet, hat sich concentrirt, sein Geschmack sich geläutert. Welchen Fortschritt bedeuten nicht gegen „Indigo“ und den „Carneval“ das „Spitzentuch“ und der

„Lustige Krieg“! Letzteres Werk macht wieder einen reineren künstlerischen Eindruck, als das „Spitzentuch“. Daran hat auch das Libretto der Herren Zell und Genée einiges Verdienst, indem es bei allen seinen Mängeln doch eine zusammenhängende Handlung bringt, nicht vom Blödsinnigen und Lasciven lebt, ja sogar in dem holländischen Ehepaar ein gemüthliches Element enthält, das im „Spitzentuch“ gänzlich fehlte. Schade, daß der dritte Akt, der sich mühsam von eingeschobenen, die Handlung aufhaltenden Lückenbüßern fristet, dem Componisten nur ein spärliches Feld darbot. Für uns ist die Operette mit dem zweiten Akte musikalisch so gut wie zu Ende.

Das Walzerfinale ist der denkbar brillanteste Schluß, den Johann Strauß, und nur er allein, bringen konnte. Hier streicht der unwiderstehliche Rattenfänger seine Geige und zieht ganz Wien hinter sich her. Man wird nicht erwarten, daß Strauß den Walzercomponisten verleugne. Oeffnet ihm das Libretto längere Zeit keinen legitimen Ausweg für seinen eingeborenen Walzer- und Polkadrang, so macht sich dieser gleichsam selber Luft, schlägt aus und schießt mitunter ins Kraut. Strauß hängt manchem Gesangstück unversehens einen Walzer- oder Polkaschluß an, der kaum zu billigen ist. In einer Scene wird dieses plötzliche Umschlagen sogar zum dramatischen Widersinn: wenn Balthasar im zweiten Akte sein behäbiges holländisches Lied mit einem urwüchsig österreichischen Jodler schließt. Aber gerade hier ist der Einfall mit so viel Talent ausgeführt und von so unwiderstehlicher Wirkung begleitet, daß der griesgrämigste Kritiker mit der Menge da capo rufen muß. Dieser Zug hängt untrennbar mit Strauß’ ganzer musikalischen Entwicklung, mit seinem vom Vater ererbten Talente und der eigenen vieljährigen Berufsthätigkeit zusammen. Aber was immer an Tanzrhythmen er in seinen Operetten bringt, es ist sein volles Eigenthum, gehört ihm und ist mit ihm gewachsen

wie die Rinde mit dem Baume. Anderes gilt von anderen Wiener Operetten-Componisten, die fremde Rinden schälen und fortwährend in den Gehölzen von Strauß und Offenbach zu ertappen sind. Noch ein Lob sind wir Strauß schuldig, das freilich wie eine Anklage gegen seine Wiener Collegen klingt. Strauß vermeidet es (wenige flüchtige Momente etwa ausgenommen), den pathetischen Styl der großen Oper in das Singspiel zu verschleppen. Das ist es, was uns die meisten Wiener Operetten so unleidlich macht, daß sie Verdi und Meyerbeer ernstlich nachäffen. Ihre Sepperl und Leni singen wie Raoul und Valentine, und jeder Wirthshausstreit wird zur Bartholomäusnacht. Natürlich springt der Componist von seinem tragischen Throne jeden Augenblick in die trivialste Jodlerei hinab, Raoul und Valentine verwandeln sich wieder in Sepperl und Leni, die Hugenotten in Schneidergesellen, und wir Anderen werden von diesem grausamen Geschaukel seekrank. Man kann von keinem Componisten mehr Talent, mehr Erfindung verlangen, als die Natur ihm mitgegeben; wohl aber, daß er dieses Talent, diese Erfindung derjenigen Gattung anpasse, die er sich gewählt, daß er den Styl derselben respectire und Possen oder Bauerncomödien nicht gewaltsam zu großen Opern strecke. Alle Wiener Operetten, die wir in jüngster Zeit gehört, haben viel zu viel Musik, scheinen förmlich geschwellt von verhaltenen und versessenen großen Opern, welche die Componisten (lauter inwendige Meyerbeers) nicht los werden konnten.

Man höre das erste Finale der Operette „Apajune", wo es sich um die Ankunft eines albernen Gutsherrn handelt, und vollends das zweite Finale, wo es sich um garnichts handelt — welche endlose Länge, welches forcirte Unisono der Singstimmen, welcher heroische Pomp im Orchester! Welch hochgestelzte tragische Arie, in welcher das slovakische Bauernmädchen Natalitza über die vermeintliche Untreue ihres Liebhabers klagt! In dem Volksstück „Der Rattenfänger von Hameln" (dessen

Partitur überhaupt eine Musterkarte von abschreckenden Beispielen bietet) läßt Herr Hellmesberger junior einen komischen Chor von kleinstädtischen Rathsherren mit Harfe und Posaunen begleiten. In Suppé's „Bocaccio", „Donna Juanita" 2c. geht es ganz ebenso zu, ja eigentlich hat dieser Componist (der mit seinem „Pensionat" einfacher und graziöser begonnen hatte) diese brutale Manier in seinen späteren „großen" Operetten in's Leben gerufen. Bleibt es räthselhaft, daß talentvolle und erfahrene Componisten wie Suppé, Millöcker, Gené (von Geringeren nicht zu reden) den Widerspruch zwischen ihrem Musikstyl und dem Charakter des komischen Singspiels nicht empfinden, so erscheint es uns noch unbegreiflicher, daß sie von ihrem practischen Standpunkte nicht einsehen, wie sehr die übermäßigen Anforderungen, die sie an Vorstadtsänger und Sängerinnen stellen, ihre Operetten benachtheiligen. Die ersten Sopran-Partien in unseren Operetten klingen mitunter, als wären sie für die Materna oder die Bianchi geschrieben. Die Folge ist, daß sie größtentheils sehr unvollkommen bewältigt werden. Dieselben Operetten-Sängerinnen, welche hinter diesen übertriebenen Anforderungen aus Mangel an Stimme oder an Virtuosität zurückbleiben, verstehen einfachere und dem Stoffe entsprechendere Gesangstücke vollkommen correct und effectvoll vorzutragen, würden also dem Componisten damit weit mehr nützen. Wie unsere Operettenmusik durch ihre geschmacklose Rivalität mit der großen Oper verwildert, so steuern unsere Operetten-Sängerinnen durch die gleiche Rivalität ihrem eigenen Ruine zu.

Wie soll ich es entschuldigen, daß ich von Strauß' „Lustigem Krieg" unversehens in den traurigen Krieg gegen die Ausartungen der Wiener Operettenmusik gerathen bin? Es sind dies Klagen, die ich lange auf dem Herzen habe, aber schon ob ihrer Erfolglosigkeit immer wieder unterdrückte. Heute haben sie sich mir fast unwillkürlich entwunden, da ich in der

Strauß'schen Operette endlich wieder eine nicht bloß talentvolle, sondern zugleich maß- und geschmackvolle Production dieser Gattung kennen gelernt. Ohne zu der unwiederbringlich verlorenen paradiesischen Unschuld unserer vormärzlichen Componisten zurückzukehren, nähert sich Strauß mit seinen reicheren modernen Mitteln doch wieder jener richtigeren Auffassung vom komischen Singspiele. Der „Lustige Krieg“ ist das Werk eines brillanten Talentes, daß sich seiner Grenzen und der Grenzen der gewählten Gattung bewußt ist. —

II.

Aeltere Opern

in neuem Gewande.

I.

„Idomeneo."

Oper von Mozart.

(Wien 1879.)

Ein denkwürdiges Ereigniß vollzog sich am 26. October 1879 im Hofopernttheater: Mozart's große heroische Oper „Idomeneo" wurde gegeben. Das auf dem Theaterzettel beigefügte „zum Ersten Male" gilt freilich nur für das neue Haus; „Idomeneo" erlebte seine erste Aufführung in Wien am 13. Mai 1806 und ruhte nach vier Reprisen dreizehn volle Jahre, bis zum Jahre 1819, mit welchem die Wiederbelebungsversuche vollständig aufhörten. Nicht für Wien, wohl aber für die jetzt lebenden Musikfreunde Wiens erschien somit „Idomeneo" zum ersten Male auf den Brettern. Selbst die ältesten Herren, deren weiße Häupter im Parquet verstreut aufleuchteten, konnten höchstens als kleine Knaben „mitgenommen" worden sein, als man „Idomeneo" hier zum letzten Male gab.

Aufführungen des „Idomeneo" sind überall eine Seltenheit, dennoch waren Dresden, München, Berlin längst mit gutem

Beispiel vorangegangen. In anderen Städten führte der Plan einer Gesammt-Aufführung der Mozart'schen Opern in chronologischer Ordnung zur Wiedererweckung des „Idomeneo".

Eine Aufführung des „Idomeneo" erfordert heute fast ebensoviel Muth als Mühe. Längst hatte ich die Hoffnung aufgegeben, dem vielgeprüften König von Kreta anderswo als in der Partitur zu begegnen. Die Gefühle, mit denen ich nach erneutem Studium diese Partitur zuklappte, ließen mich, offen gestanden, nicht allzu beherzt und zuversichtlich auf den Erfolg der Vorstellung bauen. Etwas kleinlaut betrat ich das Theater, fand aber meine Erwartungen weit übertroffen, sowohl in dem unmittelbaren Eindruck der Oper auf mich selbst, als in deren Wirkung auf das Publikum. Starke Zweifel an diesem Erfolg mußten erlaubt erscheinen. Auffallend ist schon die bloße Thatsache, daß eine aus Mozart's frischester Zeit stammende Oper wie „Idomeneo" nie und nirgends bleibend Fuß fassen konnte, daß sie selbst zu Zeiten des größten Mozart-Cultus äußerst selten gegeben wurde. An äußeren Hindernissen allein (wie Schwierigkeit der Besetzung, Ausstattung &c.) kann dies nicht liegen; ohne einen inneren, in dem Werk selbst liegenden Grund scheint mir eine so abnorme, in Wien über sechzig Jahre dauernde Zurücksetzung nicht denkbar. Alles Bedenkliche schien mir in der unruhigen Erwartung der Vorstellung doppelt so groß. Wird die Oper möglich sein? mußte ich mich immer wieder fragen.

Zuerst das Textbuch! Von ihm geht alles Unheil aus. Das Libretto zum „Idomeneo" ist abgeschmackt, langweilig, und dies Alles in dem unsäglich veralteten Gewand der mythologischen Götter- und Heroen-Oper. Welche stereotypen Theaterfiguren! Der König soll seinen Sohn opfern, um den Zorn des Neptun zu versöhnen, will aber lieber selbst sterben, während der Sohn für den Vater sich darbietet und die Geliebte des Sohnes wieder für diesen zu sterben bereit ist, bis endlich eine

blecherne Orakelstimme diesen Knäuel von Edelmuth zerhaut und Alle, die sich umsonst so sehr geängstigt, lebend und zufrieden wieder vereinigt. Diese erhabenen Könige, Prinzen, Prinzessinnen und Oberpriester mit stolzen Gesten und übertriebenen Phrasen — das Alles riecht nach Moder. Ich möchte eigens hervorheben, daß dieses für uns so veraltete Libretto schon damals, als der Salzburger Abbé Varesco es für Mozart zusammenflickte (1780), veraltet gewesen ist. Der französische Componist Campra hatte dieselbe Historie schon siebzig Jahre früher componirt und seine Tragédie lyrique „Idoménée“ in der Pariser Großen Oper 1712 aufführen lassen. Unbegreiflich, wie lang sich die alte italienische Hof- und Festoper, diese künstliche Treibhauspflanze, in Deutschland erhalten konnte, unbegreiflich diese leblosen Figuren mit ihren hohlen, pomphaften Versen — zehn Jahre, nachdem Goethe seinen „Götz von Berlichingen“ gedichtet!

Und wie nachtheilig hat dieses alte Libretto die musikalische Form des „Idomeneo“ bestimmt. Die Oper zählt ohne die sehr zahlreichen und sehr langen Recitative sechsundzwanzig Musiknummern; es sind außer einem Duett, einem Terzett und einem Quartett, dann einigen Märschen und Chorsätzen lauter Arien. Außer der für Baß geschriebenen Nebenrolle des Oberpriesters beschäftigt „Idomeneo“ durchwegs hohe Stimmen. Ein Tenor (Idomenno) steht drei Sopranpartien gegenüber, denn auch Idamante ist eigentlich für einen Castraten geschrieben. Das sind Bestimmungen, die, von vornherein undramatisch, uns heutzutage geradezu unnatürlich erscheinen; und doch fügte sich Mozart diesen Satzungen der alten Opera seria, die nur stellenweise belebt und gelockert erscheinen von französischen Einflüssen, insbesondere Gluck's. So ist die Musik zu „Idomeneo“ theils dem weichlichen Coloraturstyl der italienischen Opera seria verfallen, theils dem steifen Pathos der französischen Tragödie. Wenn eine der handelnden Personen

ihre Arie anhebt, so klingt es, als beabsichtige sie öffentlich eine Rede über ihre Empfindungen zu halten. Schon das Thema setzt meistens in sehr nachdrücklicher, scharf abgegrenzter Weise ein, wie eine Thesis, welche der Redner zu beweisen unternimmt. Und die Aufführung dieses Themas wird in derselben umständlichen Regelmäßigkeit vorgenommen, welche der angehende Rhetor in seiner „Chria“ lernt: breiteste Entwicklung, unzählige Wort- und Satzwiederholungen und schließlich ein Bravour-Anhang als captatio benevolentiae. Diese Art des Sologesangs ist uns in der modernen Oper total fremd, dem Sänger von heute ist sie's zu seiner Verzweiflung noch weit mehr. Und trotz alledem und alledem, ich muß es wiederholen, machte „Idomeneo“ einen unverhofft starken Eindruck auf die Versammlung. Man fühlte sich im Banne eines hohen, edlen Künstlergeistes. Mozart's unvergleichliches Genie waltet hier als unwiderstehliche Naturkraft, bricht wie Sonnenlicht und Sonnenwärme durch steife Hecken und morsche Tapeten. Stand er doch, als er den „Idomeneo“ schrieb, in voller Jugendkraft; ein Vierundzwanzigjähriger mit dem Kunstverstand eines Fünfzigers. Er vermochte die alten Formen der Oper mit köstlichem Inhalt zu erfüllen; sie zu beseitigen, wagte er noch nicht. Wie bald er sich aber von dem überlebten Formelzwang befreit hat, beweist die im selben Jahre geschriebene „Entführung aus dem Serail“. Hier ist der pathetische Concertstyl der Constanze schon rings umgeben von lebensvoller Naturwahrheit und gesundem Humor. Und nur fünf Jahre später schafft er „Figaro“ und „Don Juan“, diese ersten und unerreichten Muster eines zugleich idealen und realistischen Musikstyls, worin die sinnliche Schönheit der Musik mit dem lebendigsten dramatischen Ausdrucke zusammenwächst. Das war eine neu entdeckte Welt, von welcher die früheren Musiker keine Ahnung hatten, ja, die Mozart selbst, als er den „Idomeneo“ schrieb, nur wie im Traume sah.

„Don Juan", „Figaro" und die „Zauberflöte" — das sind eigentlich die drei verbündeten mächtigen Gegner des „Idomeneo". Der spätere Mozart hat damit den früheren verdrängt. Sobald wir in „Don Juan" zum ersten Male auf der Opernbühne die blühende Wirklichkeit des Lebens erfahren und in allen Melodien den Pulsschlag unseres eigenen Empfindens und Begehrens vernommen hatten — seitdem mußte „Idomeneo" uns fremdartig, kalt und unverständlich erscheinen. Er repräsentirt jene ununterbrochene gerade Linie der Erhabenheit, gegen welche die Mischung von Tragik und Humor im „Don Juan" so erquickend absticht, wie ein Shakespear'sches Drama gegen Corneille und Racine. Zurückgedrängt, für lange Zeit sogar, wurde „Idomeneo" durch Mozart's spätere Opern, aber nicht beseitigt; Werke solcher Art können verdunkelt werden, keineswegs vernichtet. Je mehr unsere musikalisch unproductive, geniearme Zeit sich mit den Meisterwerken der früheren Periode beschäftigt, je tiefer und breiter das Interesse an dem geschichtlichen Zusammenhang in der Kunst anwächst, desto nothwendiger mußte unsere Aufmerksamkeit auch dem verschollenen „Idomeneo" sich zuwenden.

So sah denn der neu entstandene „Idomeneo" das Wiener Opernhaus dicht besetzt von einem Publikum, das nicht blos die gebührende Pietät, sondern, was mehr ist, eine warme Empfänglichkeit mitgebracht hatte für jede Schönheit des Werkes. Ein bloßer Respekterfolg, wie ich ihn gefürchtet, traf blos den ersten Akt; der Schluß des zweiten und der ganze dritte Akt fanden das Publikum im Innersten ergriffen. Der Triumph des jungen Mozart war hier ein echter und unbedingter. Der erste Akt vermag am wenigsten zu erwärmen, die monotone Folge langer Recitative und Arien, das Schleppende der immer pathetischen, dabei doch weichlichen Melodie haben hier noch die Oberhand. Nach dem, was uns Mozart im „Don Juan" gezeigt, können wir nicht finden, daß z. B. die ergreifende

Situation der ersten Begegnung zwischen Idomeneo und seinem Sohne mit der vollen Energie musikalisch wiedergegeben sei. In der Schlußscene des ersten Aktes möchte uns die Musik ohne die Augenweide des sehr malerischen Ballets doch zu dürftig erscheinen. Wir wissen nicht, ob wirklich Alexander der Große sich keine andere Musik für seinen Einzug in Babylon gewählt hätte, als diesen D-dur-Marsch, wie Oulibicheff versichert. Aber Jeder wird mit Interesse den enormen Abstand messen zwischen der blassen Feierlichkeit der Festmusiken im „Idomeneo" und der strotzenden Pracht unserer heutigen Propheten- und Tannhäuser-Märsche. Den zweiten Akt eröffnet — ebenso wie den ersten und den dritten — Ilia mit einer Arie; ihr süßes Thema „Se il padre perdei" nimmt schon mit dem dritten Takte eine direkte Wendung nach Tamino's „Bildniß-Arie"; wie ein unverhofftes freudiges Wiedersehen leuchtet es über die Gesichter der Zuhörer. Die folgenden berühmten Musikstücke: Idomeneo's D-dur-Arie (der man den reichen Coloraturenschmuck bis auf das letzte Steinchen ausgebrochen hat) und das große Terzett schienen nicht ganz die hohen Erwartungen zu erfüllen, welche andächtige Leser der gediegenen Analysen von Otto Jahn und Oulibicheff ins Theater mitgebracht hatten. Hingegen that die grandiose Schlußscene mit dem Sturm und die Erscheinung des See-Ungeheuers vollauf ihre Schuldigkeit. Dieses Stück — ein musik-historisches Monument durch seine bisher unerhörte gewaltige Verwendung von Chor und Orchester — packt uns, als wäre es gestern componirt, wohlgemerkt von einem Mozart. Die Scene gilt für den Höhepunkt der Oper, und wir hatten sie gleichfalls dafür gehalten, bis die lebendige Darstellung uns die ganze Größe des dritten Aktes offenbarte, hinter welchem alles Frühere, auch der Seesturm, zurückstehen muß. Die Rafael-sche ernste Schönheit des Quartetts, die erhabene Schwermuth des G-moll-Chores (mit dem Oberpriester), endlich die ganze

große Opferscene im Tempel sind von ergreifender, sich stetig steigernder Wirkung. Das Alles erinnert nicht mehr an die Rococoform und den Stelzengang der alten Heroen-Oper, es könnte ohne weiteres im „Don Juan" stehen.

Die Direction des Operntheaters und das Publikum haben der „Idomeneo"-Vorstellung eine rühmenswerthe Eigenschaft entgegengebracht: Respekt vor dem Großen und Klassischen. Sie sind beide reichlich belohnt, indem sie mehr lebendige Wirkung von der Oper erfahren haben, als sie erwarteten. Geben wir auch zu, daß „Idomeneo", den zu kennen Pflicht und Wunsch jedes Gebildeten ist, trotzdem kein Zugstück werden kann: hinter dem Wiener Erfolge von allerlei „Folkungern", „Makkabäern" u. dgl. wird er gewiß nicht zurückstehen, und dem Hofoperntheater bleibt wenigstens das Bewußtsein, eine schöne Pflicht erfüllt, sich ästhetisch honnet benommen zu haben. Das gilt auch für das Wie der Aufführung. Die meisten Theater-Direktionen glauben in der Ausstattung älterer klassischer Opern recht knapp und sparsam vorgehen zu dürfen, die Musik soll da Alles allein thun. Für Opern vom Genre des „Idomeneo" wäre das eine sehr verderbliche Maxime, welche die Wiener Hofoper sich glücklicherweise weit vom Leibe hielt. Die Ausstattung war in jeder Beziehung prachtvoll. Nur über die Darstellung des See-Ungeheuers haben wir unsere schweren Zweifel. Man ließ eine Art Riesenfledermaus über den Wellen tanzen, welche zu allgemeinem Erstaunen ein ehrwürdiges Greisenhaupt mit langem weißen Bart trug. Die Scene verlangt aber ein wirkliches und ganzes Ungeheuer, nicht blos ein bis zum Hals reichendes; man gebe uns also einen feuerspeienden Drachen statt eines geflügelten Rabbiners. Fast alle Rollen waren mit ersten Kräften besetzt. Es versteht sich, daß der Styl des „Idomeneo", welcher ebensosehr die Kunst des breiten getragenen Gesanges wie eine virtuose Koloratur verlangt, unseren an Meyerbeer, Verdi und Wagner heran-

gebildeten Sängern fremd, ja theilweise unerreichbar ist. Mit streng Mozart'schem Maße gemessen, waren somit die Gesangleistungen ohne Frage unvollkommen. Ich überlasse es Anderen, darüber Standrecht zu halten, und bekenne aufrichtig, daß ich über die relative Tüchtigkeit aller Hauptdarsteller in so schwierigen Aufgaben eher verwundert und jedenfalls erfreut war.

II.

Mozart's Opern.

(Die Mozart-Woche im Wiener Hofopernthеater 1880.)

1.

Wir erleben jetzt eine eigenthümliche Mozart-Feier: die unmittelbar aufeinanderfolgende Aufführung der sieben Opern von „Idomeneo" bis zum „Titus". Warum gerade jetzt dieses Erinnerungsfest? hören wir wiederholt fragen. Weder mit Mozart's Geburt (1756), deren Jubiläum schon vor vierundzwanzig Jahren gefeiert wurde, noch mit seinem Heimgang (1791) hat der gegenwärtige Zeitpunkt etwas zu schaffen. Aber dennoch handelt es sich um ein hundertjähriges Jubiläum merkwürdigster Art: das der Mozart'schen Opern. Wir stehen am Eingang eines Decenniums, in welchem die holde siebenköpfige Familie hundert Jahr alt wird.* Vor einem Jahrhundert zog Mozart zu bleibendem Aufenthalt nach

* Wenn von Mozart's Opern schlechtweg die Rede ist, so meint man bekanntlich die sieben letzten, aus der Zeit seiner vollen künstlerischen Reife. Zählt man die in Italien componirten Jugendwerke, wie „Mitridate", „Lucio Sylla" ꝛc. hinzu, so beträgt die Gesammtzahl der von Mozart componirten Opern neunzehn.

Wien und schuf hier in dem kurzen Zeitraume von zehn Jahren (1781—1791) die unbegreifliche Fülle seiner Tondichtungen. Auf allen Feldern der Musik zauberte er in Wien die herrlichsten Blüthen und Früchte: seine schönsten Symphonien, Quartette, Sonaten, Kirchenmusiken. Am wichtigsten aber wurde dieses Wiener Decennium, das letzte von Mozart's Erdenwallen, für die Oper. An unserem Opernthеater war es daher, diese unvergleichliche dramatische Wirksamkeit Mozart's jetzt in einem Gesammtbilde zu feiern. Eine solche Mozart-Woche stellt der Direction wie den Sängern eine ganz ungewöhnliche Aufgabe. Proben und Aufführungen drängen sich; drei Opern („Idomeneo", „Cosi fan tutte", „Titus") müssen ganz neu studirt, die übrigen theilweise neu besetzt und scenirt werden. Zu solcher Anspannung aller Kräfte gesellt sich die aufregende Angst vor irgend einem tückischen Zufall, der den ganzen schönen Opernfestzug unterbrechen oder verstümmeln könnte. Wie eifrig regt sich die Künstlerschaar, wie theilnahmsvoll das Publikum!

Und wie lebendig werden uns jetzt alle Erinnerungen an Mozart's erste Zeit in Wien! Wir bleiben stehen vor dem deutschen Hause in der Singerstraße. Hier wohnte Mozart bei dem hochmüthigen Salzburger Erzbischof Colloredo, zu dessen Hofstaat er gehörte und der, für eine Zeit in Wien verweilend, den jungen Mozart hieher befohlen hatte. Dieser schwelgte eben noch in München in den Erfolgen seines „Idomeneo", als ihn die Berufung nach Wien traf. Am 16. März 1781 kam Mozart „ganz mutterseligen allein in einer Post-Chaise von St. Pölten" hier an. Die fortgesetzt unwürdige Behandlung, die er von seinem Erzbischof erfuhr, zerriß endlich Mozart's Geduld und so lange ertragene Dienstbarkeit. Er entschloß sich auf eigene Faust seiner Kunst zu leben, und hat diesen Entschluß niemals bereut. Trotz unsicheren und bescheidenen Einkommens fühlte er sich in Wien heimisch und

glücklich. Wie wenig seine Stellung hier seiner hohen künstlerischen Bedeutung entsprach, ist leider bekannt genug. Man vergleiche Mozart's Auftreten in Wien mit dem des jungen Beethoven, zehn Jahre später! Fremd, ohne Stellung und Namen, war der junge Rheinländer nach Wien gekommen; er besaß weder den frühen Ruhm, noch die einnehmende Persönlichkeit und die geselligen Talente Mozart's, und dennoch stellte er sich sofort auf gleichen Fuß mit den Vornehmsten der österreichischen Aristokratie. Unmerklich getragen von dem Sturmwinde revolutionärer Ideen, der von Frankreich bereits gewaltig herüberwehte, hat Beethoven den Musikern eine sociale Stellung erobert, von welcher Haydn's und Mozart's Bescheidenheit nie geträumt hatte. Unter dem Schutze Kaiser Joseph's, dieses eigentlichen Gründers der deutschen Oper in Wien, schrieb Mozart sein erstes deutsches Singspiel „die Entführung aus dem Serail". Im Juli 1782 ging das Werk mit beispiellosem Erfolg in Scene; einen Monat später feierte man in der Stefanskirche Mozart's Vermählung mit einer geliebten, schwer erkämpften Constanze. Und so knüpfen sich an jede Mozart'sche Oper Erinnerungen, die den Wienern besonders werth und traulich sind.

In diesen Erinnerungen und der biographischen Zusammengehörigkeit der Mozart'schen Opern erblicken wir eigentlich die Idee, welche heute nach hundert Jahren der Gesammt-Aufführung der sieben Opern zu Grunde liegt. Eine innere Nothwendigkeit verbindet sie nicht; der ästhetische Faden, der diese sieben Edelsteine so ungleicher Größe und Farbe aneinander reiht, ist bis zur Unscheinbarkeit schwach. An einen Zusammenhang, ähnlich dem des Dingelstedt'schen Shakspeare-Cyklus im Burgtheater denkt ohnehin Niemand. Aber selbst ein stetiges Wachsen Mozart's, ein siebenstufiges Aufsteigen wie in der diatonischen Scala wird in dieser Reihenfolge nicht sichtbar, noch viel weniger die fortgesetzte Entwicklung und

Steigerung irgend eines musikalisch-dramatischen Prinzips, das Mozart von Anfang an ins Auge gefaßt hätte. Was in der Aufeinanderfolge der Mozart'schen Opern frappirt, ist nicht sowohl die Continuität, als vielmehr das Fehlen einer solchen. Der italienische „Idomeneo" bewegt sich in den conventionellen Formen der alten Opera seria, und gleich darauf eröffnet die deutsche „Entführung aus dem Serail" eine neue Periode der Operngeschichte. Und trotz des außerordentlichen und anhaltenden Erfolges dieses deutsch-nationalen Singspiels, welches nach Goethe's Ausdruck „alles Andere niederschlug", sehen wir Mozart dieses Feld sofort wieder verlassen und nacheinander drei italienische Opern schreiben („Figaro", „Don Giovanni", „Cosi fan tutte). Dann giebt er uns in seinem letzten Lebensjahre wieder eine deutsche Oper, die „Zauberflöte", und beschließt nach diesem größten populären Triumph seine Laufbahn wieder mit einer conventionellen italienischen Hof- und Festoper: „La clemenza di Tito". Das sind Räthsel, die nur unbefangenes Eingehen in Mozart's Lebensgeschichte uns löst. Seine Neigung war eigentlich getheilt zwischen italienischer und deutscher Oper. Das nationale Gefühl drängte ihn zur deutschen Oper, sein künstlerischer, musikalischer Sinn zur italienischen. Letztere besaß eine ausgebildete, auf sicheren Traditionen beruhende Kunstform; das deutsche Singspiel glich einem unentwickelten, hilflosen Kinde, das erst zu erziehen war. Wie reich ausgestattet, wie trefflich ausgeführt von den besten Sängern, wie geehrt und beliebt sehen wir die italienische Oper damals an allen deutschen Höfen — wie ärmlich und zurückgesetzt dagegen das deutsche Singspiel! Ich glaube der Mensch in Mozart sympathisirte mehr mit der deutschen, der Künstler mehr mit der italienischen Oper. Also beiden zugeneigt, folgte Mozart in jedem einzelnen Falle den wechselnden Umständen, wo nicht der äußeren Nöthigung. Er war kein Doctrinär, kein Prin-

cipienreiter; was ihn gerade als Anregung oder Auftrag künstlerisch zu fördern versprach, das ergriff er mit Lebhaftigkeit. Im Innersten fühlte er wohl, daß, was er auch schaffe, sei es auf deutschen oder italienischen Text, schließlich doch dem Vaterlande zum Vortheil gedeihe. Mozart war ein Kind seiner Zeit und ein treuer Ausdruck dieser neuen „werdenden" Zeit. Der volle Nachglanz der italienischen Oper und das schüchterne Morgenroth der deutschen schienen neben einander am Horizont. Mozart half der letzteren zum Siege nicht nur, indem er deutsche Opern schrieb, sondern auch, indem er seine italienischen Opern mit deutschem Geist erfüllte.

Mozart's Opern illustriren in ihrer Reihenfolge nicht nur nicht die Fortentwickelung eines bestimmten theoretischen Gedankens oder Stylprincips, sie offenbaren auch kein stetiges Wachsen seiner Schöpferkraft. Nach „Idomeneo" und der „Entführung" nimmt er einen außerordentlichen Aufschwung zu „Figaro" und „Don Juan", diesen Gipfel seiner Schöpfungen; hierauf sinkt er, gleichsam mit ermüdetem Fittig, etwas abwärts zu „Cosi fan tutte", hebt sich wieder wunderbar hoch empor in der „Zauberflöte" und vermag schließlich im „Titus" die erschöpfte Kraft nur noch stellenweise zusammenzufassen. Der merkwürdige Gegensatz seiner beiden ersten Opern — nach dem „Idomeneo" die „Entführung" — wiederholt sich noch seltsamer in den beiden letzten: nach der „Zauberflöte" der „Titus". Vergebens werden jene Aesthetiker und Kulturgeschichtler, welche das Gras der Nothwendigkeit wachsen hören, hier einen inneren nothwendigen Zusammenhang nachweisen wollen. Selbst Mephisto's allmächtige Logik mit „Eins, zwei, drei" müßte auf das Unternehmen verzichten, die Reihenfolge der Mozart'schen Opern als eine organische Entwicklung der „Idee" zu demonstriren. Diese Opernreihe bietet, auf die Energie der schöpferischen Kraft angesehen, weder das Bild eines Steigens von Stufe zu Stufe, noch eines Sinkens von Stufe zu Stufe, noch endlich

eines ununterbrochenen Verharrens auf gleichem Niveau. Diese Ungleichheit mag am auffallendsten gerade bei Mozart erscheinen, weil uns sein Name das Höchste bedeutet, aber isolirt steht sie keineswegs da. Im Gegentheile bilden die großen Componisten, deren Opern einen durchaus gleichen oder gar aufsteigenden Höhenzug bilden, die seltene Ausnahme. Zwischen Gluck's Meisterwerken liegen verschiedene unbedeutende Opern, wie „Paris und Helena", „La Cythère assiégée" 2c., noch viel tiefer gebettet als etwa „Cosi fan tutte" zwischen „Don Juan" und der „Zauberflöte". Beethoven blieb bei seiner in jedem Sinne einzigen Oper „Fidelio". Und Karl Maria von Weber? Wer die „Euryanthe" schlechtweg als ein Höheres über dem „Freischütz" auffaßt (nach meinem Gefühle ein Fortschritt mehr des Wollens als des Könnens, ein Fortschritt gegen die eigene Natur), der muß „Oberon" wieder einen Rückfall nennen. Die Sterne zweiter Größe, Marschner, Spohr und Lortzing, sind vor, zwischen und nach ihren besten Schöpfungen wiederholt nicht blos stufen- sondern terassenweise herabgefallen. Meyerbeer hat — ohne jähe Abstürze d. h. gänzlich erfolglose Opern zu erleiden — die Höhe von „Robert" und den „Hugenotten" nicht wieder erreicht. Streng genommen ist Richard Wagner der einzige Opern-Componist, dessen Werke eine stetige Entwicklung aufweisen, eine wirkliche Evolution des Styls aus dem „Rienzi" heraus zum „Tannhäuser" und „Lohengrin", und sofort bis zu den „Nibelungen". Ob Wagner's letzte Opern eine Steigerung seiner musikalischen Erfindungskraft offenbaren, ist Meinungssache — ich glaube das Gegentheil — aber consequente, immer schärfer zugespitzte Aus- und Weiterführungen seiner eigenthümlichen Kunsttheorie sind sie ohne Frage. Plötzliche unvermittelte Wandlungen kann man ihm nicht vorwerfen; die Atmosphäre bleibt in ihren Grundstoffen dieselbe im „Lohengrin" wie im „Tristan" oder „Rheingold", aber die Luft wird von einem Werk zum andern immer

reiner, immer schärfer und kälter, so daß uns nachgerade darin der Athem ausgeht. Als ein seltenes einmaliges Gegenstück zu dem jetzt so beliebten „Nibelungen"-Cyklus von Wagner werden wohl alle wahren Musikfreunde die solenne Mozart-Woche willkommen heißen. In unseren Tagen kann eine erneuerte sorgfältige Aufführung Mozart'scher Opern gewiß nur die wohlthätige Folge haben, daß man wieder einfacher fühlen, vergnügter hören und besser singen lernt. —

2.

„Dem Mozart möcht' ich in den Himmel hinein gern noch was Gutes thun! sagt in Auerbach's „Edelweiß" der Spieluhren-Verfertiger Lenz. Ein ähnliches Gefühl mochte wohl die Zuhörer beschleichen, welche jetzt alle sieben Opern Mozart's andachts- und freudevoll durchgenossen haben. Es herrschte diese Mozart-Woche hindurch eine ganz eigene, unvergleichliche Feststimmung im Theater. Der ästhetische Genuß schien in dem tausendköpfigen Publikum noch mit einem ethischen Bewußtsein versetzt und gesteigert: dem Bewußtsein, sich hier eine Woche lang an durchaus Edlem zu erfreuen und die Schöpfungstage einer herrlichen Kunst gleichsam mit zu erleben. Daß der chronologischen Folge der sieben Opern Mozart's kein innerer Zusammenhang im Sinne eines sich entwickelnden Stylprincips oder eines aufsteigenden Werthes innewohnt, wurde bereits ausgesprochen. Allein daß diese Gesammt-Aufführung im Gemüthe der Zuhörer eine Art von Zusammenhang *schuf*, sagt wohl jedem die eigene Erfahrung. Wir lebten Mozart's Leben mit durch, und so konnte kein Theil seiner Schöpfungen uns gleichgültig bleiben. Darin liegt der wahre Vortheil eines solchen Festcyklus, daß auch die bescheideneren Gaben dieses Genius uns in einer verschönernden Beleuchtung und

gleichsam unter dem persönlichen Schutze Mozarts entgegentreten. Schöner und vollständiger als durch ihr Verhalten in dieser Mozart-Woche haben die Wiener die Unbill noch nicht gesühnt, welche ihre Voreltern vor hundert Jahren Mozart zugefügt. Keine Frage, daß es hauptsächlich das Ungewohnte, Große, Geniale seiner Opern war, was sie anfangs nicht zur Geltung kommen ließ; in ihnen selbst steckte die wichtige Ursache so verspäteter Anerkennung, keineswegs in den Kabalen seiner Neider. Bloße Intrigue vermag niemals wirklich Großes zu beseitigen; keine Macht neidischer Italiener oder boshafter Höflinge hätte Mozart's Opern zu unterdrücken vermocht, wenn diese dem Publikum wirklich ein Bedürfniß geworden wären. Den Beweis liefert das Verhalten der Wiener gegen Mozart's Opern nach seinem Tode, da von persönlichen Kabalen gegen ihn nicht mehr die Rede sein konnte. Während voller zehn Jahre, von 1788 bis 1798, wurde in den Wiener Hoftheatern „Don Juan" nicht gegeben und nahezu durch acht Jahre nach Mozart's Tode (Februar 1791 bis Dezember 1798) keine einzige seiner Opern daselbst aufgeführt. Nur Schikaneder's armseliges Theater im Starhemberg'schen Freihause hielt Mozart noch in lebendiger Erinnerung.

Die festliche Stimmung der Zuschauer überströmte natürlich auf die mitwirkenden Künstler. Jeder that sein Bestes. Und wo selbst dieses Beste nicht ausreichen wollte, verhielt sich das Publikum — fast als geschähe es auf leise Fürbitte des immer wohlwollenden Mozart — nachsichtig und aufmunternd. Mozart's Schöpfungen waren dem Auditorium augenscheinlich Hauptsache und vergoldeten einige trübe Flecken der Ausführung, speciell im Bereiche der eigentlichen Gesangstechnik. „La musique de Mozard est bien trop difficile pour le chant", schrieb Kaiser Joseph am 16. Mai 1788 an den Oberstkämmerer Grafen Rosenberg, wie ich durch eine gütige Mittheilung des Herrn Alfred v. Arneth erfahre. Wahrscheinlich bezog sich der

Vorwurf des Kaisers auf die Schwierigkeit der Intonationen, Modulationen und alles dessen, was der von Mozart so hoch gesteigerte dramatische Ausdruck Neues mit sich brachte. Der colorirte Gesang fiel damals den Sängern viel weniger schwer, sie waren darin geschult und ununterbrochen geübt. Heute herrscht das Gegentheil; unsere Sänger leben weniger im eigentlichen Gesang, als in gesteigerter Declamation und den grellsten Accenten der Leidenschaft. Und aus diesem Grunde pflichten sie gewiß Kaiser Joseph's Kritik mit einem tiefen Seufzer bei. Der nicht genug zu rühmende Eifer aller Mitglieder des Hofoperntheaters in dieser anstrengenden Woche macht die Kritik weit- und scharfsichtig für alles ihnen Gelungene und erlaubt ihr, sich wenigstens blind zu stellen gegen mancherlei Unvollkommenheiten. Wer hat es je früher erlebt, daß unser Beck, dieser Fanatiker der Selbstschonung, große Rollen wie Don Juan und Almaviva an zwei Abenden nacheinander gesungen hätte! Und unsere ersten Tenoristen; waren sie nicht wie ausgewechselt, erzgepanzert, unermüdbar? Herr Walter sang hintereinander den Ferrando (in „cosi fan tutte") Tamino und Titus. Herr Müller ebenso den Idamante, Belmonte und Don Ottavio. Dem löblichen Beispiele Becks folgend, welcher die kleine Partie des Oberpriesters in „Idomeneo" übernommen hatte, sang Herr Scaria, nachdem er als Leporello und Figaro Beifall geerntet, das Recitativ des „Sprechers" in der „Zauberflöte". Es sind nahezu dreißig Jahre, seit wir Herrn Mayerhofer mit lebhaftem Vergnügen als Papageno kennen gelernt; er singt und spielt ihn heute noch mit unverwüstlicher Laune. Frau Ehnn hat nach der Ilia und dem Pagen Cherubin schließlich auch noch die Vitellia im „Titus" schnell übernommen, Frau Materna nacheinander die Electra, Donna Anna und den Sextus vortrefflich gesungen. Gerechte Anerkennung fand Frau Dillner in einer neuen, schwierigen Rolle (Gräfin Almaviva) und Herr Rokitansky

erwies sich neuerdings als der beste Sarastro beider Hemisphären. Pauline Lucca begnügte sich mit der musikalisch karg ausgestatteten Soubrettenrolle der Despina in „Cosi fan tutte“, machte sie aber durch hinreißende Laune und geistvollen Vortrag zum Lichtpunkt der ganzen Vorstellung. Hier konnte man wieder wahrnehmen, was eine geniale Persönlichkeit vermag: sobald die Lucca die Scene betrat, waren auch Leben, Geist, Humor, Natürlichkeit da; es zuckte wie ein elektrischer Strom durch alle Glieder dieser zeitweilig einnickenden Comödie. Frau Schuch-Proska vom Dresdener Hoftheater widmete dem Mozart-Cyclus höchst dankenswerthe Mitwirkung als Blondchen („in der Entführung“) und als Zerline in „Don Juan“. Voll graziöser Munterkeit im Spiel, voll glänzender Leichtigkeit im Bravourgesang, bleibt sie vor Allem durchaus maßvoll und musikalisch bis in die kleinste Note. Fräulein Bianchi hat als Constanze in der „Entführung“, als Susanne im „Figaro“ rauschenden Beifall geerntet. Gegen die Schwierigkeiten von Constanzens großer Bravour-Arie konnte ihre etwas ermüdete Stimme nicht immer das Feld behaupten; aber ihre schön ausgebildete Gesangskunst, ihre warme Empfindung, schließlich der Reiz einer gewissen bürgerlichen Gemüthlichkeit verfehlen niemals ihren Zauber auf das Publikum.

Den Anfang der Mozart-Woche machte „Idomeneo“, dessen Schönheiten die wiederholte Aufführung uns noch lebhafter erkennen ließ. Die unmittelbar nachfolgende „Entführung aus dem Serail“ lenkte die Aufmerksamkeit auf manche sonst unbeachtete Beziehungen zwischen diesen beiden Werken. So grundverschieden von „Idomeneo“ die „Entführung“ in Form und Ausdruck auch sei, sie hängt noch mit einigen Wurzelfasern in der Manier des Ersteren. Nicht blos der überschwengliche Passagenschmuck in den Arien der Constanze gehört vollständig in die abgestorbene opera seria, auch der Charakter der Themen dieser Arien weist dahin. Zu den

elegischen Worten: „Ach wie schnell schwand meine Freude!" (B-dur-Arie) singt Constanze eine jener herausfordernd pathetischen Motive, welche eher prahlerisch als empfindsam klingen und ein unverarbeiteter Rest aus Mozart's italienischer Periode sind. Diese conventionellen Allegro-Themen (das Motiv von Constanzens Arie „Martern aller Arten" zählt auch dazu) kommen naürlich im „Titus" wieder zu fast vollständiger Herrschaft. Wie ganz anders, natürlich und herzlich, beginnt Belmonte's A-dur-Arie und fast alle heiteren Gesangsnummern der „Entführung"! Neben diesem theilweise ganz unvermittelten Rückgreifen zum „Idomeneo"-Styl bringt die „Entführung" am Schluß einen merkwürdigen Vorausklang der „Zauberflöte". Der Rundgesang, mit dem nach damaliger Sitte das Singspiel schließt, ist nach Text und Musik vollständige „Zauberflöte": „Den edlen Mann entstellt die Rache — Wer dieses nicht erkennen kann — Den seh' man mit Verachtung an!" Die himmlische Einfältigkeit dieser, von allen Personen wiederholten Schlußphrase mit Mozart's gemüthvoller, bequemer Melodie dazu, bringen uns stets in vergnügte Stimmung und gleichsam unmittelbar an die Wiege der späteren „Zauberflöte".

Den beiden nächsten Abenden, „Figaro's Hochzeit" und „Don Juan", war der größte Enthusiasmus sicher. Es giebt Musikfreunde und Schriftsteller, welche „Figaro" ohne weiters dem „Don Juan" an die Seite stellen. Bei aller Bewunderung für „Figaro's Hochzeit" erscheint mir diese Musik neben „Don Juan" doch stets wie ein herrliches Menschenwerk neben einer göttlichen Offenbarung. Eher verstehe ich die Anschauung, welche die „Zauberflöte" dem „Don Juan" vollkommen ebenbürtig erachtet, wenn ich sie auch nicht selbst zu theilen vermag. Immerhin kann man von der Musik zur „Zauberflöte" sagen, sie verhalte sich zu „Don Juan" etwa wie Goethe's „Iphigenia" zum „Faust".

An unbegreiflichem Reichthum der musikalischen Erfindung steht „Don Juan" selbst unter Mozart's Werken einzig da; in seinem ununterbrochen strömenden dramatischen Leben, in seiner musikalischen Charakteristik, vor Allem in seiner dämonischen, geisterbeschwörenden Gewalt hat Mozart's „Don Juan" nirgend seinesgleichen.

Ueber Mozart's „Don Juan" fängt man lieber gar nicht zu sprechen an, es ist gar so schwer, aufzuhören. Aber auch an eine eingehende Kritik der Scenirung darf man sich nicht wagen, soviel ist schon in zahllosen Aufsätzen darüber geschrieben und gestritten worden. Das Hofoperntheater hat mit Recht die Scenirung beibehalten, in welcher Dingelstedt den „Don Juan" (wie die „Zauberflöte") im neuen Opernhause installirt hat. Nur Einen Wunsch möchte ich bei diesem Anlaß wiederholen: die Verbannung der mehr komisch als schrecklich wirkenden rothhaarigen Teufel, welche sich am Schluß um Don Juan herumbalgen. Die Decoration spricht hier deutlich genug; wenn Don Juan unter dem Feuerregen versinken oder entseelt hinstürzen würde, während der Dämonenchor (nach da Ponte's Vorschrift) hinter der Scene gesungen wird, so wäre der tragische Eindruck würdiger. In solchen Dingen wechselt allerdings der Geschmack der Zeiten oft seltsam. Das Publikum ergötzte sich einst weidlich an dem ungeheuren fratzenhaften Kopf, dessen Augen sich rechts und links bewegen und dessen bewegliche Kinnbacken ebenfalls gräßliche Hauer von Zähnen zeigen.* Diesen sich weit aufreißenden Teufelsrachen, in welchen Don Juan von den Teufeln geschleudert wird, hat man längst als kindisches Schreckgespenst beseitigt. Das wieder eingefügte Verhör Don Juans durch den tölpelhaften Gerichtsdiener im ersten Akt hat uns als eine frühe Jugenderinnerung nicht wenig amüsirt. Als Reminiszenz an die ersten deutschen Aufführungen des „Don Juan", welche man mit solchen possen-

* Vergl. L. Tieck's Dramaturg. Blätter II. 53.

haften Zuthaten ausschmückte, mag auch diese willkürliche Einlage vorübergehend ihre Entschuldigung finden. —

Unter dem Gesichtspunkt einer historischen Rarität, einer verschollenen Kindheits-Erinnerung ließ man sich diese Plattheit eben noch gefallen. Publikum und Kritik waren jedoch einig in dem Gedanken: Einmal und nicht wieder. Bekanntlich weiß das Original-Libretto der Mozart'schen Oper keine Sylbe von diesem trivialen Frag- und Antwortspiel, das mit dem erhabenen Ausruf Don Juan's schließt: Das Gericht möge künftig keine solche Eseln schicken! Woher stammen denn diese Esel mit einem n am Ende, woher die ganze Einlage? Aus der Zeit, wo Vorstadt- und Provinzbühnen Mozart's „Don Giovanni" deutsch zu geben begannen, die Original-Recitative in Prosa auflösten und für den Mangel an guten Sängern durch allerhand komische Zuthaten zu entschädigen suchten. Im Wiener Hofoperntheater ließ man „Don Giovanni" unbegreiflerweise vom Jahre 1788 an ruhen; er erschien erst 1792 wieder, und zwar im Theater an der Wien in einer elenden deutschen Bearbeitung von Spieß. Von da mögen jene possenhaften Zuthaten, wie das Verhör, über die deutschen Bühnen sich verbreitet haben. Dem für die Erheiterung seines Publikums so besorgten deutschen Bearbeiter dürfte Molière's „Don Juan, ou: Le festin de pierre" unbekannt geblieben sein, sonst hätte er sich manchen höchst verlockenden Spaß des Sganarelle (so heißt Don Juan's Diener bei Molière) kaum entgehen lassen. In dieser fünfaktigen „Comédie" tritt gleich anfangs Sganarelle (Molière selbst spielte ihn) mit einer Tabakdose in der Hand auf, und hält eine Lobrede auf das Schnupfen. „Was auch Aristoteles und alle Philosophen sagen mögen, es gleicht nichts dem Tabak; er ist die Leidenschaft der rechtlichen Leute, und wer ohne Tabak lebt, ist nicht werth zu leben" u. s. w. Unter den dramatischen Bearbeitungen der Don Juan-Sage (deren bedeutendste und für Mozart wichtigste allerdings die des

Spaniers Tirso de Molina ist) giebt es für Liebhaber von Vergleichungen kaum eine unterhaltendere, als Molière's „Steinernes Gastmahl". Donna Anna kommt gar nicht vor, es wird von ihr nur gesprochen. Auch Don Ottavio nicht; statt seiner zwei Brüder der Donna Elvira. Mit dieser Elvira ist Don Juan in aller Form verheirathet, mit ihr und vielen Anderen. Statt einer Zerline bringt Molière deren zwei auf einmal. Don Juan hat in demselben Dorf zwei jungen Bäuerinnen nacheinander Liebe geschworen und die Ehe versprochen. Die Beiden gerathen nun zankend aneinander und nehmen Don Juan in die Mitte, welcher bald der Charlotte, bald der Mathurine leise ins Ohr flüstert: „Ich liebe nur dich, die Andere täuscht sich und will mich nur angeln". Die Scene ist köstlich und gäbe gewiß ein treffliches Sujet für ein komisches Terzett. Beim Abgange Don Juan's warnt Sganarelle beide Mädchen vor seinem Herrn mit dem prächtigen Worte: C'est l'epousenr du genre humain!.

„Cosi fan tutte" hat unter dem belebenden Einfluß der Feststimmung diesmal mehr gefallen, als in früheren Jahren. Die Aufführung that das Ihrige dazu durch muthiges Accentuiren der komischen und parodistischen Elemente in dieser Oper. Mit ästhetischer Vornehmthuerei in der Darstellung ist diesem albernen Textbuche nicht abzuhelfen, das mit seinen riesigen Zumuthungen an unsere Leichtgläubigkeit mehr verletzt als ergötzt. Daß dieses geistlose Stück, dessen Personen uns nicht die mindeste Theilnahme abgewinnen, auch Mozart's schöpferische Phantasie gelähmt und zu weichlichem Formalismus verleitet hat, braucht nicht geleugnet zu werden. Zahlreiche musikalische Schönheiten strömen ihr reines, sanftes Licht auch in dieser Partitur aus; leider sind sie fast durchwegs gleichartigen Charakters und entbehren der contrastirenden Schlagschatten.

Allgemeines Entzücken folgte am sechsten Abend der

„Zauberflöte" von Scene zu Scene. Wie eine sanfte geliebte Hand legt sich diese Musik auf unser von dem Alltags-treiben zerstreutes oder bekümmertes Gemüth. In Berthold Auerbach's Roman „Auf der Höhe" ist es ein feiner, tief verständnißvoller Zug, daß die unglückliche Irma, als sie auf ihrem letzten flüchtigen Besuch in der Stadt noch einmal vor ihrem Ende sich an Musik laben will, gerade die „Zauberflöte" hört. Das ist die wahre Musik „auf der Höhe", auf der reinen Menschlichkeitshöhe. „Mozart's „Zauberflöte" — so lauten Auerbach's schöne Worte — „ist eine jener ewigen Schöpfungen, die im Jenseits aller Leidenschaft und alles Menschenkampfes steht. Ich habe es oft gehört, wie kindisch dieser Text sei, aber auf dieser Höhe kann alle Handlung, alles Geschehene, alle Menschenerscheinung, alle Umgebung nur noch allegorisch sein. Die Schwere und Begrenztheit ist abgestreift, der Mensch wird zum Vogel, zum reinen Naturleben, er wird zur Liebe, wird zur Weisheit". An der Aufführung konnte man herzliche Freude haben; in der Scenirung wünschte ich nur Eines hinzu, in allem Ernste: die durch Taminos Flötenspiel herbeigelockten Löwen, Bären und Affen. Wenn man sich nicht scheute im „Don Juan" die possenhafte Gerichtsdiener-Scene einzuflechten, welche mit der Handlung nichts zu thun hat und in Mozart's Oper nicht steht, so hätte man in der „Zauberflöte" an dieser ausdrücklich vorgeschriebenen heiteren Ausschmückung noch viel weniger Anstoß nehmen dürfen. Ja, man hat gar kein Recht die vergnügt lauschenden Vierfüßler zu verjagen, ohne welche Tamino's Ausruf: „Holde Flöte, durch dein Spiel selbst wilde Thiere Freude fühlen!" — zum Unsinn wird. Wir bitten also um Wiedereinsetzung der verkannten Bestien, welche durch die Flöte des wahrhaftigen neuen Orpheus sichtbarlich vor den Augen der Zuschauer bezähmt werden müssen.

„Titus" ist kein glücklicher Abschluß für eine Gesammt-

Aufführung Mozart'scher Opern. In Text und Musik uns völlig entfremdet, wirkt diese feierliche Hofoper unmittelbar nach der naiven „Zauberflöte" erkältend, um nicht zu sagen niederschlagend. Ein unglücklicher Abschluß ist dieser „Titus", wie gesagt; ein nothwendiger ist er nicht. Man pflegt „Titus" als die letzte Oper Mozart's anzusehen, und wirklich hat er sie erst componirt, nachdem die „Zauberflöte" *beinahe* vollendet war. Aber *aufgeführt* wurde „Titus" schon am 6. September, die „Zauberflöte" erst am 30. September 1791. Bleibt man bei der in der Musikgeschichte allgemein und mit Grund eingeführten Regel, das Alter einer Oper vom Tage ihrer *ersten Aufführung* zu datiren, so ist nicht „Titus", sondern die „*Zauberflöte*" Mozart's letzte Oper, und *sie* hätte den schönsten Abschluß der Mozart-Woche gebildet. „Titus" kehrt zu der conventionellen, veralteten Gattung des „Idomeneo" zurück; darum stellt oberflächliches Urtheil jenen häufig auf eine Stufe mit diesem. In Wahrheit erreicht „Titus" keineswegs den „Idomeneo"; die Form ist im Wesentlichen dieselbe, nicht aber der musikalische Geist, der sie erfüllt. In „Idomeneo" herrscht ein jugendlich machtvolles Aufstreben; der junge, schaffensfreudige Mozart fühlte die Kraft und den Muth, sich selbst durchzusetzen gegen die ihm aufgenöthigte conventionelle Form. Diese beglückende Kraft und Zuversicht war ihm im „Titus" geschwunden: müde und resignirt fügte sich Mozart der steifen überlebten Formel, die ihm nach der Schöpfung des „Don Juan" und „Figaro" bedeutungslos, ja verächtlich geworden sein mußte. Die einzige herrliche Scene des Oberpriesters mit Chor im dritten Akt des „Idomeneo" wiegt nach meiner Empfindung den ganzen „Titus" auf. Selbst das stark herausleuchtende Juwel dieser Oper, das erste Finale (beim Brande des Capitols), ist kein ausgeführtes Finale, wie Mozart deren früher geschaffen, sondern eine einzelne Scene, wenn auch eine ergreifende. Für die

Arien im „Titus", selbst für die beiden berühmtesten der Vitellia und des Sextus, vermag ich nicht liebende Bewunderung, sondern nur pietätvollen Respekt zu empfinden. Titus selbst ist ein in Milch getauchter Sarastro, der fortwährend nicht blos seine Tugend und Weisheit, sondern auch seine Coloratur-Fertigkeit auslegt. Vieles, was in „Titus" süß und lieblich klingt, streitet gerade durch diese Süße und Lieblichkeit gegen den Ernst des Stoffes, gegen die Leidenschaftlichkeit der Situationen. Ein schmerzliches Gefühl der Wehmuth und des Mitleidens ergreift uns, wenn wir den großen Mann müde, geplagt, den frühen Todeskeim in der Brust, von der unvollendeten „Zauberflöte" plötzlich nach Prag abrufen sehen, um in achtzehn Tagen eine neue Oper auf vorgeschriebenen Text zur Krönungsfeier Leopold's des Zweiten zu componiren und einzustudiren: „La clemenza di Tito", zugleich eine letzte clemenza des stets willfährigen und liebevollen Mozart.

III.

„Der betrogene Kadi."

Komische Oper von Chr. Gluck.

(1881.)

Wenn heute im Burgtheater eine einaktige Posse von Klopstock oder Milton angekündigt würde, es könnte dem Publikum kaum überraschender kommen, als eben im Hofoperntheater die Aufführung eines komischen Singspiels von Gluck. Der feierliche Hohepriester der musikalischen Tragödie, der Schöpfer des „Orpheus", der „Alceste", der „Iphigenia" — und eine komische Operette? Es ist wirklich so und dieser „Kadi" nicht die einzige. Bevor Gluck Reformator des musikalischen Dramas wurde, der Gluck von Gottes Gnaden, war er ein beliebter Komponist nach italienischer und französischer Mode, ein Gluck von des Kaisers Gnaden, d. h. Hof-Compositeur in Wien. Die deutsche Oper existirte noch nicht in Wien, es herrschte die italienische und ein klein wenig die französische. Letztere nicht sowohl musikalisch, als durch ihre komischen Textbücher. Der kaiserliche Hof unterhielt zeitweilig ein französisches Theater, und ließ sich in Schönbrunn

oder Laxenburg, in der „Favorita“ auf der Wieden oder in der Hofburg mit Vorliebe auch französische Operetten vorspielen, nach dem Muster der in Paris durch Duni, Philidor und Monsigny Mode gewordenen. Graf Durazzo, unter Maria Theresia Hoftheater-Intendant, bestellte durch den französischen Theaterdichter Favart, mit dem er in regelmäßiger Correspondenz stand, die besten komischen Opern-Librettos, welche dann für Wien von einem österreichischen Hofkapellmeister in Musik gesetzt wurden. Gluck hat in dieser Eigenschaft mehrere Pariser Operettentexte (und zwar in französischer Sprache) für den Wiener Hof neu komponirt, mitunter auch blos zur Auffrischung schon gegebener Operetten einige „airs nouveaux“ dazu gesetzt. Die Wiener Hofbibliothek besitzt zehn solche französische Singspiele mit Gluck'scher Musik (1755—1762), deren Titel und Beschreibung man in der schätzbaren Gluck-Biographie von Anton Schmid nachlesen kann.

Unter den von Favart nach Wien geschickten Textbüchern befand sich auch das von Monsigny komponirte einaktige Singspiel „Le Cadi dupé“. Die Handlung ist einer Erzählung aus „Tausend und einer Nacht“ nachgebildet und beruht auf einer recht drolligen und (selbstverständlich) sehr unwahrscheinlichen Verwechselung. Die schöne Zelmire, um welche der alberne Kadi wirbt, gibt sich ihm gegenüber für die Tochter des Färbers Omar aus, heuchelt ihm Liebe und ermuthigt ihn hinterlistiger Weise, er möge sie sofort von ihrem Vater zur Frau verlangen. Der Färber, der in der That eine Tochter, aber eine sehr häßliche, besitzt, ist über die Werbung des Kadi ganz glücklich. Dieser will der aufrichtigen Schilderung, welche der Färber ihm von der Mißgestalt seiner Tochter macht, nicht glauben, sondern läßt gleich den Heirathskontrakt aufsetzen und schenkt dem Vater eine Summe Geldes. Die wirkliche Tochter des Färbers, die häßliche Omega, wird nun herbeigeführt, und der Kadi sieht sich um sein Geld wie um die schöne Zelmire

geprellt. Letztere vereinigt sich mit ihrem Geliebten Nureddin (ein Tenor darf ja auch nicht fehlen), und der Kadi kehrt reuig zu seiner vernachlässigten Frau Fatime zurück, die nach dem Anblick Omega's ihm doppelt schön vorkommt.

Die Musik Gluck's hat uns trotz ihres veralteten Styls und mancher unbedeutenden Nummer doch im Ganzen lebhaft angesprochen. Sie bewegt sich schlicht, durchaus natürlich und mit anspruchsloser Munterkeit, bringt einige hübsche Melodienknospen zum Vorschein und manchen glücklichen Ansatz zu komischer Charakteristik. Einen ganzen langen Theaterabend hindurch vermöchten wir allerdings an diesem melodischen Phlegma uns nicht zu ergötzen; sind wir doch seit 120 Jahren an viel lebhaftere, reizendere und geistreichere komische Musik gewöhnt. Aber ein Stündchen lang folgen wir dem „betrogenen Kadi" mit Vergnügen. Ja wir finden ihn in seiner Knappheit anziehender, als die berühmtere dreiaktige komische Oper von Gluck: „Die Pilgrime von Mekka". Letztere genoß ehedem große Beliebtheit in Deutschland, und eine ihrer populärsten Melodien („Unser dummer Pöbel meint") ist durch Mozart's Variationen auf die klavierspielende Nachwelt gekommen. Kapellmeister Fuchs hat zwei Nummern aus den „Pilgrimen von Mekka" in den „Kadi" herübergenommen (die erste Arie Zelmire's: „Göttin der Liebe", und die zweite Fatime's: „Mein Männchen, mein Herzchen"), schade, daß er nicht lieber jenem lustigen „dummen Pöbel" ein passendes Plätzchen gönnte. Der „Kadi" gehört in seinem ersten Drittel nicht zu den amusantesten Dingen; vier Gesangstücke in langsamem Tempo und von sehr vergilbter Erfindung folgen auf einander, nur getrennt durch die langen Dialoge der Exposition. Erst mit der fünften Nummer, dem wirklich reizenden Duett zwischen Zelmire und dem Kadi („Mein Kadi schau, wie seh' ich aus?"), kommt ein rascherer Pulsschlag und heitere Färbung in die Operette. Die beiden folgenden komischen

Arien hat Gluck durch ungewöhnliche Instrumente recht wirksam aufgeputzt: die Arie des Kadi in D-dur ist vom lustigen Geklingel der Triangel begleitet, und Omar's: „Will mein Weib zu Hause brummen“, von dem Rasseln der kleinen Trommel. Zu starker komischer Wirkung erhebt sich das Stück mit dem Erscheinen der häßlichen Omega; ihre Arie: „Komm', mein süßer Mann“ hat einen drolligen Zug, ihr Abschiedsgesang in A-moll sogar etwas Rührendes, bei aller Komik der Situation. Man fühlt Mitleid mit dem armen Ding, dem doch eigentlich noch schlimmer und ungerechter mitgespielt ist, als dem lüsternen Kadi. Nach einer netten kleinen Arie der Fatime mit obligatem Glockenspiel (unisono mit der Singstimme) vereinigen sich die Hauptpersonen zu einem kurzen, originell rhythmisirten Quartettsatz, welcher die allgemeine Freude und Zufriedenheit konstatirt.

Mit Gluck's „Kadi“ hat das kleine Repertoire unseres Operntheaters ein allerdings nicht hervorragendes, aber doch ansprechend heiteres Singspiel gewonnen, das durch den großen Namen seines Autors und seine Entstehungszeit eigenthümliches Interesse gewinnt. Es ist das älteste Stück im Repertoire des Hofoperntheaters. Im Jahre 1761 entstanden, zählt es volle einundzwanzig Jahre mehr als Mozart's „Entführung aus dem Serail“, die wir doch als das erste vollgiltige deutsche Kunstwerk im Gebiete der komischen Oper zu betrachten gewohnt sind. Für Oesterreich kann man den Anfang eines national deutschen Singspiels erst von der bekannten Schöpfung Kaiser Joseph's datiren, die ja auch Mozart's „Entführung“ hervorrief. Was diesen Wiener Anfängen in Norddeutschland voranging, die kleinen Singspiele Adam Hiller's in Leipzig, war für Oesterreich so gut wie nicht vorhanden. Man pflegt diese ersten Versuche Adam Hiller's und der übrigen norddeutschen Singspiel-Komponisten, desgleichen Umlauf's und seiner Wiener Kollegen als „echt deutsch“ zu rühmen, und in-

soweit mit Recht, als sie der abgestorbenen italienischen Hof-oper ein erfrischend volksthümliches Element entgegensetzten. Aber sie alle waren nur zur Hälfte deutsch. Nicht nur das Vorbild, sondern fast alle ihre Textbücher verdankten sie Frankreich. Die besten und beliebtesten deutschen Singspiele des vorigen Jahrhunderts haben Textbücher zur Grundlage, welche vorher in Paris von Monsigny, Philidor, Gretry und Dalayrac komponirt waren und dann, ein wenig lokalisirt, ins Deutsche übersetzt wurden. Unter Maria Theresia war man aber in Wien noch nicht so weit, diese Libretti übersetzen zu lassen; sie wurden von Gluck auf den französischen Originaltext komponirt und französisch aufgeführt. Einem aufs Große gerichteten Geiste wie Gluck konnten diese kleinlichen Aufgaben unmöglich Herzenssache sein, aber sein eminent dramatisches Talent und echtes Theaterblut bewährten sich auch hier. Gluck wußte von französischen Vorbildern zu profitiren und traf in seiner Musik auffallend gut den französischen Ton. Gab ihm doch Favart (nachdem er zwei von Durazzo eingeschickte Gluck'sche Operetten geprüft) das Zeugniß, daß „Gluck sich vollkommen auf diese Gattung von Musik verstehe und daß er in Ausdruck, Geschmack und Harmonie, ja sogar in Beachtung der französischen Prosodie nichts zu wünschen übrig lasse". So sehen wir schon früh Gluck französischen Vorbildern verpflichtet im komischen, wie später im tragischen Fache — dort hat er Philidor und Monsigny studirt, ohne sie zu erreichen, hier Lully und Rameau, um sie unermeßlich hoch zu überflügeln.

IV.

„Medea."

Oper von Cherubini.

(1880.)

„Daß die Aufführung der „Medea" die Erwartungen des Publikums nicht erfüllt hat, darüber herrscht nur eine Stimme" — so lesen wir in einer Wiener Correspondenz der alten Leipziger Musikzeitung vom Jahre 1803. Also schon damals, schon vor siebenundsiebzig Jahren! Vielleicht klang Cherubini's Musik für jene Zeit noch zu schwer, zu complicirt, wie sie für unsere zu einfach klingt. Wann also war eigentlich der rechte mittlere Zeitpunkt für diese berühmte Oper, der Zeitpunkt ihrer unmittelbaren, zündenden Wirkung, ihrer Popularität? Wenn wir in der Geschichte richtig gelesen haben: niemals. Wir könnten auch beisetzen: nirgends. Hoch gepriesen und lässig besucht, von Allen bewundert, von Wenigen geliebt, das ist jederzeit das Schicksal der Cherubini'schen „Medea" gewesen. Wäre nicht der „Wasserträger" mit seinem ausnahmsweise großartigen Erfolg, so könnte man wohl sagen, es ist das Loos Cherubini's selbst. Der Mann hat so

viel Ehrfurchtgebietendes, Imponirendes, daß verkleinernde Kritik sich nicht an ihn wagt, weder an seine Begabung, noch an seine Kunst. Ein hoher schöner Ernst durchzieht seine Werke von einem Ende bis zum andern, zugleich eine Meisterschaft, die in der weitesten Anlage wie im einzelnen Takte sich ausdrückt. Italienische, deutsche und französische Vorzüge in sich vereinigend, steht Cherubini trotzdem als eigenartiger, abgeschlossener Charakter da, welcher jeder Schöpfung sein fernhin erkennbares Siegel aufdrückt. Und dennoch, dennoch — wir gestehen es uns mit fröstelnder Ehrerbietung, daß seine Opern uns kalt lassen. Der Verstand — immerhin ein außerordentlicher Kunstverstand — führt das große Wort in dieser Musik, welche denn auch zunächst zum Verstande des Hörers spricht und nur in seltenen Augenblicken bis ins Herz dringt. Man braucht nicht eben tief zu graben und zu forschen, worin das Erkältende von Cherubini's Opernmusik liege und warum „Medea" (die ja chronologisch mitten zwischen der „Zauberflöte" und dem „Fidelio" liegt) uns nicht hinreißt wie eine Oper seiner Zeitgenossen Mozart oder Beethoven. Es ist der Mangel an sinnlich-schönen, warmen, lebensvollen Melodien. Wer trägt auch nur Eine Melodie aus „Medea" im Herzen, auf den Lippen? Cherubini's lyrisch-dramatische Personen sprechen sich ausdrucksvoll aus, aber das, was sie in Tönen sagen, löst sich nicht oft genug als ein selbstständig musikalisch Schönes von ihnen ab — es ist Gesang, es werden keine Gesänge. Das ist ein treffendes Wort Ferdinand Hiller's, der aus persönlichem Umgang mit Cherubini uns manche Charakterzüge des Mannes mitgetheilt hat, die sich auch in seiner Musik spiegeln. „In Cherubini's Wesen," berichtet Hiller, „fand sich nichts von überwallender und überwältigender Stärke der Empfindung. Vortrefflich und ehrenwerth nach allen Seiten, im Grunde des Herzens nicht ohne fast naive Gutmüthigkeit, hatte auch das Freundlichste, was er that oder sprach, einen kleinen herben

Beigeschmack. Gefallen vollends wollte er weder durch seine Musik, noch durch seine Persönlichkeit.“ Ein anderer Musikschriftsteller betont irgendwo, es sei für Cherubini, den allzusehr zum Grübeln und Künsteln Geneigten, das größte Glück gewesen, daß er Italiener war. Ich gestehe, daß ich gerade von Cherubini's italienischer Nationalität einen entscheidenderen Einfluß auf seinen Opernstyl erwartet hätte. Den classischen Formensinn, aber nicht den melodiösen Reiz, nicht die glückliche Sinnlichkeit des Italieners besitzt Cherubini. In Mozart pulsirt mehr italienisches Blut, als in diesem Florentiner. Die Wortführer der italienischen Kritik zählten Cherubini stets zur französischen Schule, den Franzosen war er ein Anhäger der „école allemande“. So außerordentliche Eigenschaften in sich vereinigend, schien Cherubini ausersehen, alle drei Nationen stark und nachhaltig zu begeistern. Diese Wirkung blieb ihm jedoch versagt. Auf den Bühnen seiner italienischen Heimat ward Cherubini stets ignorirt und ist es noch heute. In seinem Adoptiv-Vaterlande Frankreich stand er als Direktor des Konservatoriums, als Lehrer eines Boieldieu, Auber, Halévy in großem Ansehen, hatte jedoch als Opernkomponist immer nur Zurücksetzung erfahren. Selbst sein einziger großer Erfolg in Paris, der „Wasserträger“ (Les deux journées), galt zur guten Hälfte dem Textbuch, dessen spannende, mit der Gewalt der Aktualität wirkende Handlung alle Gemüther vibriren machte. Das ist lange vorüber, und die Pariser Oper weiß nichts mehr von Cherubini. Am meisten sah Cherubini sich in Deutschland verstanden und geehrt, in Wien namentlich, wo zu Anfang des Jahrhunderts der älteste und der jüngste unserer großen Meister, Haydn und Beethoven, ihm aufrichtige Bewunderung zollten. Von Cherubini's Opern, deren es nicht weniger als 13 italienische und 16 französische giebt, hat sich übrigens auch in Wien nur der „Wasserträger“ bis auf den heutigen Tag erhalten. Im Laufe der

letzten 25 Jahre sind in München, Berlin, Leipzig Wiederbelebungsversuche mit der „Medea" gemacht worden — stets mit ehrenvollem, aber rasch vorübergehendem Erfolg.

Cherubini schrieb die „Medea" nicht für die große Oper, sondern für das kleinere Théâtre Feydeau, welches der Académie Royale förmlich tributflichtig und in beengende Grenzen eingeschränkt war. Es gab meistens komische Opern, Vaudevilles, Rührstücke und durfte nur Opern mit gesprochenem Dialag und ohne Ballet aufführen. Dem größten dramatischen Komponisten der Franzosen, sowie seinem Freunde Méhul (dem die „Medea" dedicirt ist) war die große Oper in Paris so gut wie verschlossen; sie mußten ihre größten, seriösesten Werke im Théâtre Feydeau, der Opéra Comique jener Zeit, aufführen. Daher die sonderbare Erscheinung, daß in Cherubini's „Medea" der Gesang mit gesprochenem Dialog wechselt, welchen erst unser trefflicher Franz Lachner in Recitative verwandelt hat. Ohne diese mit ebenso viel Bescheidenheit als Meisterschaft hinzukomponirten Recitative könnten wir heute eine große tragische Oper wie „Medea" gar nicht vertragen. Es kommen darin Scenen vor, welche die höchste Gewalt der Musik, die ganze Kunst des Tondichters herausfordern (wie das unerwartete erste Erscheinen der Medea bei der Verlobung Jason's im ersten Akte), und diese Scenen wurden gesprochen! Eine verwandte Situation auf modernem Boden ist das Erscheinen Edgar's bei der Verlobungsfeier der Lucia — können wir uns gerade diesen Gipfelpunkt der Oper ohne Musik, blos als Dialog denken? Ein anderer äußerlicher Umstand, der nicht ohne Einfluß blieb auf die musikalische Gestaltung der „Medea", ist, daß sie für ein kleines Haus (eben jenes Théâtre Feydeau) berechnet war. In einem großen Theater, wie die Wiener Oper, klingt die Instrumentirung derselben auffallend schwach. Selbst in den ergreifendsten Scenen wartet man vergebens auf die großen elektrischen Schläge des Orchesters, auf tönende Flammen und

Lavaströme. Nichts von alledem. Cherubini's Instrumentirung ist immer kunstvoll und charakteristisch, aber nirgends von erschütternder Gewalt, wenigstens für uns Kinder der nachbeethoven'schen Zeit. Cherubini legt das ganze Gewicht in das Streichquartett, das nur verstärkt wird durch die Holzbläser und Hörner; nur selten und sparsam verwendet er die Pauken. Trompeten und Posaunen fehlen ganz. Nur bei dem Festmarsch im zweiten Akte werden hinter der Scene stellenweise Posaunen beschäftigt, welche aber nicht in vollen feierlichen Akkorden ertönen, sondern unisono die Baßstimme des Chors verstärken, fast als hätten sie nur die Mission, die im Hintergrunde singenden Bassisten im Tone zu erhalten. Auch wo Cherubini im Geschmack seiner Zeit einzelne Instrumental-Soli anbringt, verbindet er damit stets eine dramatisirende Charakteristik; so begleitet ein sanftes Flötensolo den ersten Gesang Dirce's, ein düsteres Fagotsolo die Arie der Neris. Cherubini liebt ein gewisses Spielen mit dem Klang der einzelnen Instrumente, das manchmal an Spielerei streift: ein kleines Motiv wird von der Flöte intonirt, vom Horn wiederholt, dann in höherer Lage von der Oboë, wieder in tieferer vom Cello oder Fagot; diese zahlreich aufleuchtenden Funken und Fünkchen beleben auch die Partitur der „Medea"; wir gäben sie jedoch willig für ein einziges großes Feuer. So kommt es, daß wir Cherubini's kunstvolle und mit peinlicher Gewissenhaftigkeit charakterisirende Orchestration mit Interesse verfolgen, anstatt von ihrer Gewalt ergriffen zu werden, ja daß Scenen, von welchen wir partiturlesend uns die größte Wirkung versprachen, fast spurlos vorübergehen. In „Medea" wie in allen Cherubini'schen Opern wechseln großartige geniale Momente mit rein formalistischen Stellen; hohe Inspiration mit bloßer Faktur. Letztere ernüchtert uns, insbesondere wo sie in einer Cherubini'schen Lieblingsform als Wiederholung erscheint, als häufige, ermüdende Wiederholung sowohl derselben musikalischen Phrase, als der Text-

worte. Diese Wiederholungen verursachen, daß uns jede einzelne Nummer noch ausgedehnter vorkommt, als sie ohnehin ist, und wir können die Hand nicht tadeln, welche fast jede Nummer der „Medea" für die Wiener Aufführung ausgiebig gekürzt hat.

Die Entwicklung der Opernmusik ging und geht noch immer so rasch vor sich, daß der Zeitverlauf von 70 bis 80 Jahren schon grausam selbst gegen anerkannte Meisterwerke verfährt. Nicht blos musikalische Einzelheiten bei Cherubini erscheinen uns heute fremdartig und formalistisch, auch sein mit Recht hochgerühmter dramatischer Ausdruck will vor den gesteigerten Ansprüchen der Gegenwart nicht überall Stich halten. Wir erkennen die Richtigkeit und Feinheit seiner dramatischen Intentionen, finden aber ihre Ausführung nicht überall voll und mächtig genug. Wie sehr haben seit Mozart, Beethoven und Weber sich unsere Ansprüche in diesem Punkte gesteigert! Man betrachte die musikalische Charakteristik der einzelnen Personen. Eigentlich sind sie Alle, außer Medea, bloße Schatten. Jason, Kreon, Dirce, Neris — Alle tadellos korrekt gezeichnet, aber farblos, unbedeutend. Es ist einer der einleuchtendsten, unbestrittensten Vortheile der Musik über die Poesie, daß jene sofort und unmittelbar überzeugt, wo diese schrittweise motiviren muß. Die Musiker wissen sich gar viel mit dieser herzbezwingenden unentrinnbaren Gewalt der Oper gegenüber der durch Verstandes-Operationen vermittelten und „abgeschwächten" Wirkung des gesprochenen Dramas. Und dennoch — welchen tieferen, überzeugenderen Eindruck nehmen wir aus Grillparzer's „Medea" mit, als aus der Cherubini's! Man vergleiche nicht nur die Totalwirkung des Ganzen, sondern auch die analogen Hauptscenen und Figuren in dem gesprochenen mit dem gesungenen Stücke. In ganz verschiedener, fein abgestufter Weise stehen bei Grillparzer der König, seine Tochter und Jason der Medea gegenüber; bei Cherubini bilden alle diese Personen nur eine feindliche

Mauer gegen Medea. Bei Grillparzer gewinnt neben Medea die liebevoll ausgemalte holde Gestalt der Kreusa unsere lebhafteste Theilnahme, die weiße Rosenknospe neben der prächtig flammenden Feuerdistel. Und Jason, der Treulose, Hassenswerthe, wie ist er von unserem Dichter mit Allem sorgsam ausgestattet, was seinen Verrath wenigstens zu erklären, menschlich zu entschuldigen vermag! In Cherubini's Oper ist Jason ein unbedeutender Tenorist, Kreusa (Dirce) eine unbedeutende Seconda-Donna. Aehnliche konventionelle Figuren sind Kreon und Neris. Medea ist die einzige Person, die unser Interesse erregt, um nicht zu sagen: überhaupt die einzige Person in dieser Oper. Es ist ein Fehler, wenn auch vielleicht ein gewußter und gewollter, daß Textdichter und Komponist die ganze Handlung zu einer Art großer Monodie der Medea gestalten, neben welcher alles Andere zur bloßen Dekoration wird. Im Uebrigen ist das allerdings sehr einförmige Libretto mit Einsicht in die musikalischen Bedürfnisse einer Oper (älteren Styls) zugeschnitten. Die Medea-Sage, seit jeher und für alle Zeit eine der gewaltigsten Aufgaben für den dichtenden oder komponirenden Dramatiker, gliedert sich folgerichtig und in guter Steigerung.

Die Ouvertüre zu „Medea“ ist, wie so viele Einleitungen zu nunmehr vergessenen Cherubini'schen Opern, ein Schmuck der Concertprogramme geblieben; fast erscheint sie uns heute in ihrer vornehmen Haltung, ihrem echt französischen Pathos und ihrer feinen Instrumentirung wie eine Concert-Ouvertüre. In jedem Takt echt Cherubinisch, ist sie im besten Sinne charakteristisch für diesen Meister, der uns in seinem Orchester mehr als in seinen Gesängen zu sagen liebt. Ein stolz und schön aufgebautes Musikstück ist das große, langsame Ensemble in F-dur im ersten Akte: „Dieux et Déesses“, seine Wirkung wird nur durch das allzu lange, monotone Festhalten der Tonika- und Dominante-Harmonie beeinträchtigt. Durch leidenschaftlich

dramatischen Ausdruck ergreift uns das Duett zwischen Jason und Medea am Schlusse des ersten Aktes. Im zweiten Akte bewundern wir in der Bitte Medea's, der König möge ihr noch einen einzigen Tag gewähren, den großen tragischen Zug, bei wahrhaft genialer Nuancirung deklamatorischer und musikalischer Einzelheiten. Das berühmte Prachtstück der Oper, Marsch und Chor bei dem Vermählungsfeste Jason's, hat an edler Klangschönheit und feierlicher Würde wenige seinesgleichen. Man bemerke beim zweiten Eintritt des Frauenchors die drei, fast wie eine Verkündigung Richard Wagner's klingenden Dreiklang-Folgen: d, f, c; — c, es, b; — b, des, as; mit der chromatisch absteigenden Sopranstimme: „Doux hymen!" Der dritte Akt ist kurz, nur aus zwei Scenen bestehend, und mehr auf dramatisch ergreifende Schilderung, als auf selbstständig musikalische Erfindung bedacht. Er stellt seine ganze Wirkung auf die Kunst der Darstellerin Medea's; wenn diese so hochgespannten Anforderungen als Sängerin und Schauspielerin genügt, macht sie beinahe den Komponisten vergessen. Frau Materna leistet hier ganz Ausgezeichnetes und hat überhaupt als Medea unsere Erwartungen übertroffen. Trotz anerkennenswerther Bemühung bewegten sich doch sämmtliche an dieser Vorstellung betheiligte Künstler wie in einem unbequem schlotternden Gewande, das sie nicht recht zu tragen und auszufüllen vermochten.

V.

„Die Vestalin."

Oper von Spontini.

(1881.)

So oft ich auch im Foyer des Hofoperntheaters die Reihen von Schwind's Wandgemälden abgeschritten habe, ich konnte nie ohne wehmüthige Regung das Bild betrachten, welches die Bekränzung des Licinius durch Julia auf dem Kapitol darstellt. Sollte wirklich, so mußte ich mich fragen, die Vestalin hier zu ewiger Einmauerung verurtheilt bleiben? Wird diese edle Gestalt niemals wieder lebendig über unsere Bühne schreiten? Fast dreißig Jahre sind verflossen, seit Spontini's Meisterwerk zum letztenmale in Wien gegeben wurde — eine Wiedererweckung mit schwachen Mitteln und von kurzer Dauer. Die schelmische kleine Frau Marlow, die Repräsentantin wohlbeleibter bürgerlicher Munterkeit, fühlte sich als Julia recht unbehaglich in dem klassischen Faltenwurfe dieses Kostüms, dieser Musik. Sie war ebensowenig Vestalin, wie der hölzerne Tenorist Steger ein römischer Held. Die Oper sank nach der zweiten Wiederholung ruhmlos ins Archiv zu=

rück. Spontini ist einer raschen Vergessenheit, ja Geringschätzung anheimgefallen, die wohl seine späteren Opern, aber gewiß nicht seine „Vestalin" und „Ferdinand Cortez" verdient haben. Ich kann mich des Gedankens nicht erwehren, daß ein Theil der Schuld die seit etwa 30 Jahren florirende „kulturhistorische" Auffassung von Kunstwerken trifft, welche, fast unbekümmert um den inneren künstlerischen Werth einer Schöpfung, alles Gewicht auf deren politische und soziale Zeitbeziehungen legt. Natürlich, wenn Spontini nichts Anderes war, als der musikalische Ausdruck des ersten Kaiserreichs, und seine „Vestalin" lediglich eine Verherrlichung der napoleonischen Siege, wie dies allerwärts zu lesen, dann freilich mußten dieser Tondichter und seine beste Oper mit dem Falle des korsischen Eroberers jede Existenz-Berechtigung verlieren. Diese Anschauungsweise, welche das historische Begreifen mit dem ästhetischen Beurtheilen vermengt, hat gerade Spontini's „Vestalin" zu einem ihrer beliebtesten Tummelplätze hergerichtet. Spontini's Vorliebe für das französische Kaiserthum, in dessen Glanzperiode die erste Aufführung der „Vestalin" fiel, die Protektion der Kaiserin, die Zuerkennung des großen Staatspreises von 10,000 Lire, endlich das siegreiche Römerthum im ersten Akte, welches schmeichelhafte Anspielungen auf die Franzosen zuließ: das Alles bot einladende Veranlassung, diese Tondichtung schlechtweg als ein Produkt des Bonaparte-Kultus, also als etwas sehr Vergängliches und Vergangenes hinzustellen. Der geistreichste Vertreter dieser Richtung, W. H. Riehl, welcher den Grundgedanken von dem nothwendigen Zusammenhang aller geistigen Erscheinungen manchmal bis zur Karikatur ausfolgert, nennt es einen „ungeheuren Widerspruch", daß, nachdem Napoleon gefallen war, man in Deutschland sich noch immer den Tönen Spontini's „arglos gefangen gab" und „sich als Sieger von dem Besiegten musikalisch beherrschen ließ". Er behauptet, selbst in Spontini's Instrumentirung die

„strategischen Kombinationen Napoleon's“ wiederzufinden. Wenn man einmal auf der schiefen Ebene der Geistreichigkeit ins Rollen geräth, so ist kein Halten mehr, und man darf mit Riehl erstarren über „die Ungereimtheit, daß man in Berlin Meyerbeer zum General-Musikdirektor ernennt, während doch Eugen Sue's Werke verboten sind“! In Berlin sagte eben der gesunde Menschenverstand Jedermann, daß Meyerbeer mit Eugen Sue, und daß Spontini's Musik mit dem gestürzten Napoleon nichts zu schaffen habe. Bei der großen Verbreitung und Nachbeterei, deren sie Riehl's anziehende „Musikalische Charakterköpfe“ seit 25 Jahren erfreuen, mögen mir einige Bemerkungen über die darin enthaltene Charakteristik Spontini's gestattet sein. Fürs erste entsprang das Libretto der „Vestalin“ keineswegs dem Ideenkreise des Kaiserreiches, sondern dem sozialen Befreiungsdrange der französischen Revolution. Die Handlung beruht auf einem einfachen Motiv, das zu Anfang der Revolution von den Theaterdichtern häufig ausgebeutet war: eine Nonne, in welcher die Stimme der Natur das ihr aufgezwungene religiöse Gelübde zum Schweigen bringt. Man liebte es in jener Periode, Priester, Mönche und Nonnen auf die Bühne zu bringen, und that dies tendenziös mit solcher Beharrlichkeit, daß Fleury sagen konnte: „Die Geistlichen leben nicht mehr von dem Altar, wohl aber leben jetzt die Schauspieler von demselben.“ Ein älteres Drama von Fontenelle, „La Vestale,“ früher in Paris verboten, wurde 1789 unter dem Titel „Ericie“ in der Comédie Française mit sensationellem Erfolge gegeben. Ein wirkliches Ereigniß machte das Glück dieses mittelmäßigen Dramas: eine Nonne, von ihren Eltern gewaltsam ins Kloster gesteckt, verlangte, während das Stück Epoche machte, vom Parlamente die Aufhebung ihres Gelübdes und ihr Ansuchen wurde bewilligt. Spontini's „Vestalin“ behandelt dasselbe Motiv. Spontini war allerdings für den Kaiser Napoleon begeistert,

noch mehr war er's jedoch für seinen Stoff, für seine künstlerische Aufgabe. Mit der ihm eigenen Gluth hat er die rührende Herzensgeschichte der Vestalin in sich aufgenommen und im großen Style wiedergegeben. Ihr Zusammenhang mit dem napoleonischen Kaiserreich beschränkt sich auf den Triumphzug des Siegers Licinius, über dessen prahlendes Wort vom „größten Volk der Welt" natürlich nie ein Franzose den mindesten Zweifel hegte. Diese Einleitungsscene der „Vestalin" ist Alles, was eine in gewaltiger Zeitströmung stehende Phantasie des Componisten und seiner ersten Hörer als mittelbare Verherrlichung der Gegenwart deuten konnte. Die Handlung und der musikalische Gehalt der „Vestalin" haben mit keiner Politik etwas zu schaffen. Der zweite und dritte Akt rühren uns heute nicht weniger tief, als sie die Franzosen des ersten Napoleon gerührt haben, und wenn jetzt nach siebzig Jahren Vieles darin weniger oder gar nicht mehr packen will, so geschieht dies, weil es musikalisch veraltet und nicht, weil es politisch überwunden ist. Aber die Höhen dieses Werkes blühen noch in ungeschwächter Jugend und Schönheit. Julia's Arie und große Scene im Vesta-Tempel („Toi, que j'implore") ist nicht blos ein musikaliches Juwel, sondern überdies einer jener dramatischen Gipfelpunkte in der Opern-Literatur, über welche die Tonkunst nur in seltenen Fällen hinausgekommen ist. Wie in Julia der heiße Kampf zwischen der Liebe zum Verlobten und der aufgedrungenen Priesterpflicht sich in erschütterndem Wechsel vor uns entfesselt und entscheidet — das ist weder französisch noch wälsch, weder kaiserlich noch republikanisch, sondern echt- und urmenschlich, und darum vollgiltig, dauernd.

Das deklamatorische Pathos und die akademische Haltung abgerechnet, welche stets in der französischen Großen Oper herrschten und in den Anhängern Gluck's am schärfsten hervortreten mußten, zeigt Spontini in der „Vestalin" viel mehr

italienisches als französisches Element. Seine Vorliebe für den reinen Wohlklang, welche sich oft in ermüdend langen Terzen- und Sextettgängen gefällt, die Einfachheit der Harmonisirung, die langen Crescendos und „Brillenbässe“ im Orchester, der breite, plastische Aufbau der Musikstücke — das Alles sind echt italienische Charakterzüge. Zu dem unverwischbaren leidenschaftlichen und sinnlichen Naturell des Italieners tritt die anerzogene gemessene Würde des Gluck'schen Styls. Die harmonische Monotonie, welche uns bei Spontini manchmal ermüdet und für die seine geringe kontrapunktische Kunst ihm kein ausreichendes Korrektiv bot, ist, wie gesagt, vorzugsweise italienisch; das uns kühl anwehende deklamatorische Pathos (in der Arie der Oberpriesterin „L'amour est un monstre“ und Aehnlichem) kommt zumeist auf Rechnung des Deutschen Gluck. Wie wenig bleibt da von dem specifisch Napoleonischen, womit angeblich „Die Vestalin“ stehen und fallen soll? Nach dem vielen Guten, was die geistreichen Kulturhistoriker geleistet, und dem vielen Schlimmen, was sie verschuldet haben, scheint es uns recht sehr an der Zeit, in der Kritik die ästhetischen Grenzen wieder zu respektiren und das bleibende Schöne eines Kunstwerkes unbehelligt zu lassen von den Zufälligkeiten seiner Entstehung.

Ja, Spontini ist eine gefallene Größe, aber doch eine Größe. Das fühlte man sehr richtig in Paris, wo die „Vestalin,“ 1807 mit begeistertem Jubel aufgenommen, sich bis zum Jahre 1830 auf dem Repertoire erhielt. Bis zum Jahre 1827 wurde sie durchschnittlich zwölfmal im Jahre gegeben, im Jahre 1828 nur dreimal, im Jahre 1829 nur zweimal, 1831 gar nicht mehr. Diese Jahrzahlen sind hier wichtig: 1828 war die „Stumme von Portici“ erschienen, 1829 „Wilhelm Tell“, 1831 „Robert der Teufel“. Man sieht, welche Mächte die „Vestalin“ verdrängt haben: die neuen und stärkeren Reize von Rossini's, Auber's und

Meyerbeer's Musik. Nicht der Sturz Napoleon's, sondern der unerbittliche, gegen musikalische Kunstwerke unerbittlichste Zeitverlauf hat die „Vestalin" mit sich fortgezogen. Riehl's consequenzgeborene Prophezeiung, das zweite Kaiserreich werde mit anderen napoleonischen Reliquien nothwendig auch die Spontini'sche „Vestalin" in Paris wieder in Mode bringen, ist nicht eingetroffen. Alle ernsten Musiker bedauern das Verschwinden dieser Oper. In wahrhaft ergreifender Klage ruft Hector Berlioz nach der entschwundenen „Vestalin". Sobald er auf Spontini zu sprechen kommt, beginnt er zu schwärmen. Er nennt die „Vestalin" „eine gewaltige, plötzliche Explosion des Genies, einen Regenguß von feurigen Gedanken und von Thränen des Herzens, einen Strom von edlen, rührenden, stolzen, drohenden Melodien". Nein, ganz so unbedingt, ganz so schrankenlos können wir Spontini nicht preisen; dies thut nur individuelle Vorliebe, wie sie in Berlioz, diesem genialen, aber leichtbeweglichen Kritiker ebenso despotisch auftreten konnte, wie ihr Gegentheil: die Antipathie und das Vorurtheil. Wir sehen neben Spontini's Vorzügen, seiner echten Leidenschaft, seinem großen dramatischen Zug und melodiösen Reiz doch auch unleugbare Schwächen. Seine Erfindung entbehrt der reichen Mannichfaltigkeit, das blühende Fleisch seiner Melodie des starken harmonischen und kontrapunktischen Knochengerüstes. Wenn Berlioz gerade die frappanten Modulationen in der „Vestalin" bewundert, so können wir ihm nur bezüglich weniger Stellen beistimmen, die uns als glänzende Ausnahmen erscheinen. In der Regel modulirt Spontini sehr sparsam; deshalb klingt sein Satz unserem an Beethoven und Weber herangebildeten Ohre oft dürftig und monoton. An Reichthum der Modulation, an geistreichen kontrapunktischen und harmonischen Kombinationen, an feinerem Detail der Instrumentirung ist Spontini natürlich von den späteren Opernkomponisten überholt worden. Wie stark aber Spontini auf

diese Späteren eingewirkt hat, wie viele Anklänge an die „Vestalin" bei Rossini, Bellini, Meyerbeer und Auber vorkommen, das leuchtet jedem aufmerksamen Hörer unfehlbar ein. Aus dem Duett zwischen Licinius und Cinna und dem späteren zwischen Licinius und dem Oberpriester ist das berühmte Duett Masaniello's mit Pietro in der „Stummen von Portici" herausgewachsen; der Fluch des Oberpriesters in der „Vestalin" lieferte ein Hauptmotiv zu der Rütliscene in Rossini's „Wilhelm Tell" (und noch ein zweites zu der Schluß-Stretta des ersten Aktes dieser Oper). Die edelsten Züge in Bellini's „Norma" sind kaum denkbar ohne die Chöre der Vestalinnen und die Es-dur-Arie der Julia. Ist selbst Meyerbeer denkbar ohne seinen Vorgänger Spontini, dessen „Ferdinand Cortez" ein Vorbild zur „Afrikanerin" wurde? Wie in seiner Wirkung auf die Späteren, so erscheint Spontini auch bedeutungsvoll in seinem Verhältnisse zu seinen Vorgängern und Zeitgenossen. In der Geschichte der Großen Oper bildet Spontini den Uebergang des achtzehnten ins neunzehnte Jahrhundert, die Brücke zwischen Gluck und Rossini („Wilhelm Tell"). Den Größten von Allen, Mozart, dürfen wir in diesem Zusammenhange nicht nennen, seine Opern waren zu Anfang dieses Jahrhunderts in Italien wie in Frankreich so gut wie unbekannt, sie waren es thatsächlich dem jungen Spontini, welcher, nur für Gluck schwärmend, unmittelbar an diesen anknüpfte. Zwei andere gefeierte Opernkomponisten aus Gluck's Schule, Sacchini und Salieri, erbleichen neben Spontini's feurig aufgehendem Gestirn. Selbst der vielseitigere, tiefere und gelehrtere Cherubini konnte mit der Leidenschaft, dem sinnlichen Reize und dem durchbohrenden Glanze der Spontini'schen Opern nicht wetteifern.

Musikalisch wie dramatisch eine der schwierigsten, aber auch lohnendsten Aufgaben der ganzen Opern-Literatur, entscheidet die Rolle der Julia fast allein über den Erfolg der „Vestalin". Wer

aus Berichten die ungeheuren Wirkungen kennt, welche die bedeutendsten Sängerinnen mit dieser Rolle hervorbrachten, wer von dem begeisterten Jubel liest, den noch in unseren Tagen die Schröder-Devrient, die Schechner, endlich Jenny Lind mit einzelnen Scenen, ja mit einzelnen Phrasen der Julia im Publikum entfesselten, der weiß, welche Schätze in dieser Partie liegen und — im Hofoperntheater nicht gehoben wurden. Ein zahlreiches, aufmerksames Publikum füllte alle Räume des Theaters, verließ sie aber schließlich schweigsam und mit den Mienen einigermaßen getäuschter Erwartung. Man betrauerte, ganz wie nach der Aufführung von Cherubini's „Medea", die grausam kurze Blüthezeit musikalischer Schöpfungen und begnügte sich, statt eines unmittelbar beglückenden Eindruckes eine werthvolle Bereicherung musikhistorischer Kenntniß mit nach Hause zu tragen. Ich fürchte, wir werden Spontini's „Vestalin" bald nur wieder als Wandgemälde von Schwind im Opernfoyer bewundern können.

VI.

„Alfonso und Estrella."

Romantische Oper in 3 Akten von Franz Schubert.

(Erste Aufführung im Hofoperntheater den 15. April 1882.)

„Ein letztes Glück und einen letzten Tag" erfährt jeder Mensch — aber eine erste Aufführung der eigenen Opern erlebt nicht Jeder, sei er auch Franz Schubert. Von seinen beiden großen Opern „Alfonso und Estrella" und „Fierabras" hat er keine je zu hören bekommen. Und doch hatte Schubert nichts versäumt, um eine Aufführung seiner Opern zu erwirken, insbesondere der ersten: „Alfonso und Estrella". In glücklichster Jugendschwärmerei hatte er mit seinem Herzensfreunde, dem Dichter Franz Schober, daran gearbeitet. Er bot sie verschiedenen Bühnen an, zuerst vergeblich in Wien, dann ebenso vergeblich in Dresden und Berlin. Die berühmte Sängerin Anna Milder, durch welche Schubert im Jahre 1825 seine Oper in Berlin anzubringen hoffte, sendete ihm die Partitur mit dem Bescheide zurück, es sei ihr „unendlich leid, bemerken zu müssen, daß das Buch dem Berliner Geschmacke nicht entspricht, somit „Alfonso und Estrella"

durchaus kein Glück hier machen würde". Von der Musik kein Wort. Bittere Klage über die Engherzigkeit, mit welcher in Deutschland selbst Talente ersten Ranges, wie Schubert, als Opernkomponisten zu kämpfen haben, ist wohl die erste und berechtigtste Empfindung, welche uns angesichts dieser Bemühungen Schubert's ergreift. Das Buch zu „Alfonso und Estrella", das nach dem Zeugnisse Frau Milder's schon vor einem halben Jahrhundert dem Geschmacke der Berliner nicht entsprach, entspricht freilich heute noch viel weniger dem unsern; es ist mehr ein Hinderniß als eine Hilfe für den Erfolg der Schubert'schen Musik. Sehen wir uns ein wenig die Handlung an, wie sie in der (nur an Nebendingen ändernden) Bearbeitung von J. N. Fuchs sich vor uns abspielt.

Die Oper beginnt mit einem ländlichen Feste zu Ehren eines würdigen Greises Namens Troila der seit Jahren wohlthätig in einem abgelegenen Thale lebt. Troila, vordem König von Leon, war vor Jahren von seinem falschen Freunde Mauregato des Thrones beraubt worden und gilt seither für verschollen. Sein Sohn Alfonso bleibt nach dem ländlichen Feste allein im Freien zurück — da tritt plötzlich eine junge Dame ihm entgegen. Es ist Estrella, König Mauregato's Tochter, die sich auf der Jagd verirrt hat. Prinzessinnen verlaufen sich bekanntlich immer auf der Jagd und stoßen merkwürdigerweise nie auf einen wegkundigen alten Holzknecht, sondern ausnahmslos auf einen schönen Jüngling, der sich jählings in sie verliebt. So auch hier — der Akt schließt mit einem Liebesduett zwischen Alfonso und Estrella. Der zweite Aufzug spielt im königlichen Palaste zu Leon. Die Prinzessin hat glücklich nach Hause gefunden und wird von ihrem angstvoll harrenden Vater Mauregato freudig begrüßt. Gleich darauf tritt der Feldherr Adolfo nach einem erfochtenen Siege mit glänzendem Gefolge vor den König, der so unvorsichtig ist, ihm die Erfüllung jeder Bitte feierlich zu versprechen. Wie der schlaue

Zuschauer längst errathen hat, fordert Adolfo die Hand Estrella's, welche darüber in Wehklagen ausbricht. Wenn wir in einem Kindermärchen lesen würden: „Es war einmal ein König, der seine einzige Tochter demjenigen zu geben gelobte, welcher eine gewisse alte Halskette auffinden und abliefern würde“, so ließen wir uns dieses Motiv allenfalls gefallen; in einem ernsthaften Drama will es uns aber mehr als kindisch erscheinen. Adolfo, offenbar derselben Meinung, stürzt nach obiger Eröffnung des Königs sehr erbost ab und sammelt eine Schaar Verschworener, um Rache zu nehmen an dem König. Daß ihm diese gelungen, ersehen wir aus der Eingangsscene des dritten Aktes, wo jammernde Landleute flüchten und „wilde Krieger schwärmen“. Adolfo hat den König besiegt und schleppt nun Estrella gewaltsam mit sich fort. Da sie seine Liebeswerbung abwehrt und nach Hilfe ruft, zückt er den Dolch gegen sie. Es versteht sich, daß in diesem kritischen Momente Alfonso sofort herbeispringt und den Bösewicht im Zweikampfe tödtet. Dann übergibt er Estrella dem Schutze seines Vaters und eilt mit seinen Anhängern dem König Mauregato zu Hilfe. Dieser erscheint inzwischen allein, auf der Flucht, und stößt auf den längst todtgeglaubten Troila; ein Wettstreit in Edelmuth entwickelt sich zwischen den beiden Baritons, von denen jeder den andern als König anerkennen will. Alfonso, der siegreich und obendrein im Besitze der (jetzt sehr überflüssigen) alten Halskette sich einstellt, macht der Verlegenheit ein Ende und läßt die ihm angebotene Krone sammt Estrella sich gerne gefallen. Schließlich allgemeiner Jubel, in welchem nur die Zuschauer nicht recht einstimmen wollen. Sie können der guten Frau Milder nicht Unrecht geben und fragen verwundert, wie man sich nur für eine so dumme Geschichte und so hölzerne Marionetten interessiren könne? Die richtige alte Ritterkomödie, deren steife Titelkupfer lebendig geworden sind: der geheimnißvolle, tugendhafte Eremit, der Bösewicht mit

thurmhohem Federbusch und riesigem Schnauzbart, der liebende Jüngling, blondgelockt, mit schwärmerisch verdrehtem Halse u. s. w.

Man möchte dieses abgeschmackte Textbuch für ein dem Komponisten aufgedrungenes halten, wüßte man nicht aus Schober's und Schubert's eigenen Briefen, mit welcher Begeisterung sich Letzterer der Komposition hingab. Er mag sich an der breit ausladenden Lyrik des Gedichtes erfreut haben, an den vielen gefühlvollen Monologen der handelnden Personen, welche immer Empfindungen und niemals Eile haben. Aber gerade diese gemüthliche, den Fortgang der Handlung wie die Charakteristik der Personen überwuchernde Lyrik erwuchs der Oper zum schweren Nachtheil. Das Buch kam einer für den Opernkomponisten gefährlichen Neigung Schubert's auf halbem Wege entgegen. Das rasche, wechselvolle Leben, welches im musikalischen Drama energisch pulsiren muß, die charakteristische Ausprägung der Situation und der Individuen, sie fehlen in Schubert's „Alfonso und Estrella", bis auf wenige Anläufe. Diese Musik ist nicht dramatisch, sie besteht größtentheils aus liedmäßigen Gesängen, und zwar aus liedmäßigen Gesängen von sanfter Empfindung und ruhigem Gleichmaß des Rhythmus und der Harmonie. Wir hören fast durchwegs den Liederkomponisten, aber nicht immer den großen Lieder-Komponisten. An diesem, dem Sänger der „Jungen Nonne", des „Erlkönigs", des „Zwergs", der „Winter-Reise", bewundern wir ja nicht blos die süße Melodienfülle, sondern auch Tiefe und Energie des Ausdruckes, feine und geistvolle Charakteristik. Davon ist gerade in „Alfonso und Estrella" nur wenig zu merken. Schubert, dessen Lyra die Stimmung und den Umfang für die verschiedensten Affekte besaß, schlägt hier meistens nur die Saite der „Gemüthlichkeit" an, sogar unbekümmert um jene vollständige Uebereinstimmung von Text und Musik, welche seine Lieder auszeichnet.

Hören wir gleich die erste Tenor-Arie. Alfonso bittet

seinen Vater, ihn aus dem stillen Thale, das ihn beengt, fortziehen zu lassen, und schildert ihm, wie alle Stimmen der Natur diesen verzehrenden Drang in die Ferne in ihm wachrufen. Es ist genau dieselbe Empfindung, welche Schubert's bekanntes Lied „Drang in die Ferne“ ausspricht. Aber wie ganz anders, wie wahr und dringend, klingt im Liede das „Vater, du glaubst es nicht“ gegen die Arie des Alfonso, welche doch — da Vater und Sohn als wirkliche Personen vor uns stehen — noch viel energischer lauten, noch überzeugender wirken sollte! Statt dessen singt Alfonso in der Oper seinen „Drang in die Ferne“ auf eine so gemüthlich sanfte Melodie, daß man ihr auch den entgegengesetzten Text, den Wunsch, immer daheim zu bleiben, unterlegen könnte. Weiter. Estrella tritt „ängstlich“ aus dem Walde mit den Worten: „Von Fels und Wald umschlossen, verirrt seh' ich mich hier“ u. s. w. Sie singt das in einem allerliebsten zärtlichen Andantino, einem richtigen „Lied“, das keine Spur von Aengstlichkeit verräth, somit um die Situation sich nicht kümmert. Ein streng symmetrisch gebautes Lied, das ruhig auf einer claviermäßigen Sechzehntelbegleitung hinfließt, ist gleich darauf Alfonso's Liebeserklärung. Das Alles sind wenigstens nicht Situationen von höchster leidenschaftlicher Spannung. Im zweiten und dritten Akte jedoch, wo schwarze tragische Schatten sich auf die Handlung zu senken beginnen, wird dieser ewig blaue Melodienhimmel schon bedenklicher. Estrella wirft sich in dem Augenblicke, als sie dem verhaßten Werber Adolfo versprochen wird, ihrem Vater mit der flehentlichen Bitte an den Hals, sie nicht aufzuopfern. Man vergleiche nun mit dieser Situation, mit diesen Worten die liebliche C-dur-Melodie der Estrella. Wenn der König seine Tochter ersucht hätte: Nimm die Mandoline und singe mir ein Lied! — Estrella würde kein zärtlicheres wählen können. Die Beispiele ließen sich in langer Reihe fortsetzen; wer sie wünscht, der braucht nur im Klavierauszug von „Alfonso und Estrella“ weiterzuspielen. Er wird finden, daß die Mehrzahl

der Gesänge darin durch ihren liederartigen Charakter undramatisch ist und an prägnantem Ausdruck die vielen besten „Lieder" von Schubert nicht erreicht.

Aber auch nicht an Reiz und Eigenthümlichkeit der Melodie, und das ist ein für die Wirkung der Oper sehr wichtiger Punkt. Wir haben absichtlich den Maßstab für „Alfonso und Estrella" nicht von dramatischen Meisterwerken hergeholt, sondern von Schubert's eigenen Lieder-Kompositionen. Von dramatischen Forderungen absehend, würden die Zuhörer es sich wohl gefallen lassen, wenn Alfonso und Estrella ihnen Lieder wie die aus der „schönen Müllerin" vorsängen. Aber es läßt sich nicht verhehlen, daß diese Oper auch rein musikalisch nicht jenes Interesse bietet, welches uns sonst an Schubert'schen Tondichtungen — vokalen und instrumentalen — fesselt und immer neu beglückt. Sehr spärlich beschäftigt „Alfonso und Estrella" den nachhörenden und nachdenkenden Verstand, welcher sich nach dem Reize polyphoner und kontrapunktischer Gestaltung sehnt. Dem klaren Quell dieser Melodien fehlt nichts als ein wenig Eisen und Salz. Anmuthig, klar, natürlich ist Alles. Das zitternde Frühroth der Jugend, die uns längst verloren gegangene Unmittelbarkeit und Naivetät, kurz das Schubert'sche daran, verleiht auch dem „Alfonso" seinen eigenthümlichen Reiz. In den idyllischen, zwischen Frohsinn und Zärtlichkeit wechselnden Scenen waltet Schubert's Naturell am glücklichsten. Insbesondere die Chöre der Landleute und Jäger athmen eine köstliche Frische. Der erste Akt, in welchem diese Empfindungen vorherrschen und gemüthlicher Liederstyl die meiste Berechtigung hat, erscheint uns darum als der beste. Die bedeutendere dramatische Höhe des zweiten und dritten Aktes ist doch nur eine scheinbare; für heroische, hochdramatische und erschütternde Scenen fehlte Schubert's Talent die andauernde Spannung und Energie. Selbst wo er einen Gesang leidenschaftlich anpackt, wird er im Verlaufe gerne

sanft und schwächt ab, anstatt zu steigern. Im Gegensatze zu manchem Romantiker neuester Schule passirt es Schubert mitunter, daß er gährend Drachengift in fromme Milch verwandelt. So beginnt z. B. der flüchtige, von Reue und Verzweiflung gefolterte Mauregato seine Arie im dritten Akte mit einem düsteren G-moll-Allegro, geräth aber unversehens in einen freundlichen B-dur-Mittelsatz, durch den wir das Bächlein aus der „Schönen Müllerin" gar lieblich rauschen hören. Gerade auf den dramatischen Höhenpunkten der Handlung erscheint uns Schubert's Musik am wenigsten originell und bedeutend; sei es, daß er von der ungewohnten dramatischen Last sich selbst gedrückt fühlte oder daß er sein Publikum eines geringeren Maßstabs gewürdigt hat. Schubert, der im Liede alle seine Zeitgenossen, Beethoven inbegriffen, übertraf und seiner Zeit vorauseilte, er steckt als Opernkomponist ganz im damaligen Geschmacke, obendrein fast unberührt von dem stärkeren dramatischen Style der Besten seiner Zeit, nicht zu sprechen von dem kräftigeren Pathos Cherubini's, Spontini's, Méhul's, mit deren Meisterwerken Schubert aufwuchs. Selbst eine Offenbarung, wie Beethoven's „Fidelio", schien an dem Opernkomponisten Schubert spurlos vorbeigegangen zu sein. Ein Jahr vor Vollendung von „Alfonso und Estrella" war der „Freischütz" erschienen — sechszehn Jahre früher „Fidelio" — Schubert's Opernstyl liegt um eine Welt hinter ihnen. Selbst Spohr, der doch auch vorwiegend Lyriker gewesen, hat in seinem „Faust", acht Jahre vor „Alfonso und Estrella", ungleich dramatischere, modernere Opernmusik geschrieben.

„Schubert heiß' ich, Schubert bin ich," beginnt ein kurzes, den Tondichter treffend charakterisirendes Gedicht Grillparzer's. Er, der seine Individualität in dem kleinsten Tonstücke voll ausprägte, hat auch in der Oper an kein fremdes Vorbild sich halten wollen, noch können. Schubertisch — und darin liegt ihr Reiz — klingt die ganze Oper „Alfonso und Estrella"; sollen wir

trotzdem vergleichen, so finden wir ihre Physiognomie immer noch mehr der Weigl'schen „Schweizerfamilie" und dem Winterschen „Opferfest" verwandt, als dem „Fidelio" oder „Freischütz". Nur in Einem wichtigen Faktor zeigt Schubert's Oper einen entschiedenen großen Fortschritt über jene ältere Epoche hinaus: in der Kunst der Instrumentirung. In „Alfonso und Estrella" wirkt der Orchesterklang durch blühende Fülle und feine Charakteristik bezaubernd. Ueberhaupt ist die Leichtigkeit und Sicherheit erstaunlich, mit welcher Schubert alles Technische beherrscht auf diesem schwierigen, ungewohnten Gebiete. Darum liegt es auch, wie mir vorkommt, nicht an technischer Ungeübtheit, sondern an einer Grenze seiner so reichen und vielseitigen Begabung, daß Schubert in der Oper nicht jene Höhe erreicht hat und erreichen konnte, die er als Lieder- und Instrumental-Komponist einnimmt. Die mögliche weitere Entwicklung eines so genialen Künstlers ist freilich unbestimmbar; uns sind blos Wahrscheinlichkeitsschlüsse gestattet auf Grund des thatsächlich Vorliegenden. Und auf Grund der uns bekannten Opern und Opernfragmente Schubert's möchten wir den Ausspruch nicht wagen, daß Schubert zum dramatischen Komponisten geboren war. Er besaß nur in geringem Grade, was den specifischen Dramatiker macht: die Gabe, scharf zu individualisiren, seine lyrische Subjektivität nach den verschiedenartigsten Situationen und Charakteren der Oper zu modificiren. Er hätte in jeder Oper Dramatisches gebracht, aber kein Drama. Diejenigen, welche das Charakteristische und Leidenschaftliche in seinen Liedern als Gegenbeweis anführen, verfallen einer allerdings häufigen Täuschung. Was für Hoffnungeu hat man nicht auf eine Oper von Mendelssohn und von Schumann gesetzt! Ich glaube nicht, daß Mendelssohn und Schumann auch bei längerem Leben diese stolzen Hoffnungen erfüllt hätten, denn sie waren ebensowenig eminent dramatische Genies oder geborene Opernkomponisten wie Franz Schubert. Und dennoch

hat unser Opern-Repertoire nicht Mendelssohn und nicht Schumann, wohl aber Schubert eine dauerhafte Bereicherung zu danken, ein kleines Juwel: das Singspiel „Der häusliche Krieg“! Hier, wo in engem Rahmen nur Heiteres und Anmuthiges sich bewegt, wo der leichte dramatische Konflikt sich behaglich in eine Perlenschnur von Liedern auflösen darf — hier konnte Schubert's Genie auch auf der Bühne triumphiren. In eminentem Sinne „dramatisch“ ist auch die Musik zum „Häuslichen Krieg“ nicht, aber sie ist es in hinreichendem Maße gerade für diese Handlung. Dieses kleine Singspiel mit seinem goldenen Liedersegen und seiner goldenen Anspruchslosigkeit ist mehr werth, als alle großen Opern und Opernfragmente Schubert's zusammengenommen.

Noch eine zweite „Große romantische Oper“ hat Franz Schubert komponirt „Fierabras.“ Sie ist niemals und nirgends zur Aufführung gelangt. Warme Begeisterung und Pietät haben sich wiederholt vereinigt in dem Verlangen, das Hofoperntheater möchte auch diese Oper des großen Wiener Tondichters zur Aufführung bringen. Ohne in der Liebe zu Schubert irgend Jemandem zurückzustehen, möchte ich doch von einer Aufführung des „Fierabras“ recht sehr abrathen. Das Werk ist mir aus der Originalpartitur und aus einer theilweisen Concertaufführung (unter Herbeck) bekannt. Concertvereine werden manches schöne Musikstück daraus mit Erfolg aufführen können; die Opernbühnen von heute mögen einem Experiment fern bleiben, das meines Erachtens weder ihnen noch Schubert selbst zum Vortheil gedeihen kann.

Das Textbuch zum „Fierabras“ ist ein trauriges Prototyp für die ganze Gattung jener „heroisch-romantischen Opern“, welche einst zu Dutzenden die deutsche Bühne beglückten. Es wird dabei ein vollständiger Kindheitszustand des Publikums vorausgesetzt, und eine ebenso vollständige Resignation des Componisten auf alles, was Poesie, Geschmack und Zu-

sammenhang heißt. Die Oper spielt am Hofe Karl's des Großen, es fehlt also nicht an Prunk und prahlerischen Kriegsvirtuosen. Wer nur auftritt, ist ein Held ohnegleichen; nur der Held der Oper selbst, Fierabras, beobachtet die zarteste Passivität. Obwohl ein Maure und verliebt, zögert er doch keinen Augenblick, sich für einen Fremden einkerkern zu lassen, der ihm gerade „zuvorkommend" mit der angebeteten Emma durchgehen will. Kann ein Maurenprinz mit dem zähneknirschenden Namen Fierabras blauäugiger handeln? Der erste Akt, der mit diesem rührenden Ereigniß schließt, spielt am fränkischen Hof, und führt uns außer Emma und Fierabras noch Karl den Großen vor und seinen Geheimschreiber Eginhard, Emma's heimlichen Geliebten, der die Arretirung des unschuldigen Nebenbuhlers mit großer Seelenruhe ansieht. Der zweite Akt schon bringt eine vollständig neue Handlung. Karl's Genossen machen ein wenig Jagd auf Mauren. Das Wild ist diesmal klüger und fängt sämmtliche Blüthe der fränkischen Ritterschaft. Guter Anlaß zu Kampfgetümmel, maurischen Märschen u. dgl., jedoch abermaliges Festsitzen der Handlung. Der Textdichter hat zum Glück noch eine heimliche Liebe disponibel: Ritter Roland hat irgendwo und irgendwann Florinden, die Tochter des grimmigen Maurenfürsten, kennen gelernt. Aus Liebe unternimmt Florinde die Rettung sämmtlicher Ritter. Sie verbarrikadirt sich mit den Franken in einem Thurm, während Eginhard „auf nach Norden" rennt, Succurs zu holen. Zu Anfang des dritten Aktes geht Karl dem Großen plötzlich ein Licht auf: er inquirirt Emma so scharf, daß sie ihr Vergehen und Fierabras' Unschuld bekennt. Seine maurische Hoheit werden schleunigst aus dem Keller heraufgeholt und erklären verbindlichst, daß es ihnen ein Vergnügen war.

Karl: „Das Recht sei gesprochen,
Das Urtheil gefällt,
Der Frevel gerochen,
Das Ziel ist gestellt.

Emma: Das Herz ist gebrochen.
Das Los ist gewählt,
Die Schuld wird gerochen,
Die Hoffnung zerfällt.“

Nun wird an die Befreiung der gefangenen Freunde gedacht. Es ist höchste Zeit, denn bereits soll Roland unter den schrecklichsten Versen (sub auspiciis eines gewissen „Brutamonte“) gebraten werden. Die Retter stürzen herbei, der Chor trieft von Blut, Kaiser Karl von Salbung, und den beiden Liebespaaren wird die gewünschte Vereinigung.

Der Gesang wechselt mit gesprochenem Dialog, welcher durch Lieblingsworte, wie „elender Wütherich“, „freche Brut“ und dgl. den Charakter des Kräftigen festhält.

Ein solches Libretto muß man lesen, um die spätere Reaktion gegen das ganze Opern-Unwesen zu begreifen, wie sie Richard Wagner in den vierziger Jahren unternahm. Für Schubert's künstlerisches Naturell ist es bezeichnend, daß er solchen Kummer nicht empfand. Ihn stört weder der platte sinnlose Text, noch weniger drängt er ihn zu Scrupeln über die tiefen Mängel der Kunstgattung überhaupt. Frei und ungehemmt durch den Gegendruck der Reflexion, ergießt er die goldenen Fluthen seiner Melodie. Dies naive Schaffen, uns seit Beethoven völlig verloren gegangen, gehört zur Charakteristik Schubert's. Er macht sich nicht einmal Bedenken, ob der Stoff des Gedichtes seiner speziellen Begabung auch zusage. Ein strengeres Aushorchen seines Talents hätte ihn wahrscheinlich bestimmt, das Heroische und Tragische lieber zu Gunsten eines lyrischen oder idyllischen Stoffes abzulehnen. Allein die strotzende Kraft seiner musikalischen Erfindung warf

sich siegreich und ohne viel zu fragen auf jeden Stoff. Kaum eine größere Rolle, als die Reflexion vor dem Schaffen, spielt bei Schubert die Feile nach demselben. Seiner genialen Naturkraft vertrauend, die meistens das Richtige instinktiv traf, änderte er ungern nachträglich. Das Manuskript des „Fierabras" ist auch in dieser Hinsicht und als Beispiel für Schubert's schnelle Produktion merkwürdig. Die erste Nummer der Oper ist datirt vom 25. Mai 1823, die letzte wurde beendigt am 26. September desselben Jahres; das ganze sehr umfangreiche Werk war also in 4 Monaten vollständig componirt.

Die musikalische Behandlung des „Fierabras" ist durch und durch echt schubertisch. Das Liedmäßige herrscht vor, theils ganz unverstellt, wie in dem Tenor-Duett mit Chor im 2. Akt, theils in Form oder Charakter der Arien eingeimpft. Manche dieser einfach melodiösen Nummern sind von großer Zartheit und Anmuth, wie z. B. das Frauen-Duett im 2. Akt, As-dur mit obligatem Cello. In den Frauenchören verleitet den Komponisten die Liedform zu allzugroßer Bequemlichkeit. Von kräftiger Wirkung sind die Männerchöre; die maurischen Gesänge und Märsche tragen einen glücklichen Anflug von Lokalfarbe. In allem Formellen hält sich Schubert streng an das bishin Gebräuchliche, er rüttelt nicht an der kleinsten Gewohnheit der Theaterpraxis.

Die Lebensfähigkeit einer Oper ruht heute auf ganz anderen Bedingungen. Von dem bescheidenen Erfolg, den Schubert's „Alfonso und Estrella" sich erstritten, dürfte nicht die Hälfte seinem „Fierabras" zu Theil werden.

VII.

„Undine."

Romantische Zauberoper von Lortzing.

(Wien 1881.)

„Der Genius der Poesie küßte den schlafenden Frühling, und dieser schlug lächelnd die Augen auf, und alle Rosen dufteten und die Nachtigallen sangen, und was die Rosen dufteten und was die Nachtigallen sangen, das hat unser trefflicher Fouqué in Worte gekleidet, und er nannte es Undine." Dieser Ausspruch Heine's über die „Undine" von Motte-Fouqué ist auf die gleichnamige Oper von Lortzing leider nicht anzuwenden. Der liebenswürdige Komponist des „Wildschützen" und des „Waffenschmied" war nicht das richtige Medium für die Geisterwelt. Mit der Naturwüchsigkeit und dem Humor eines holländischen Genremalers wußte er uns die komischen und die gemüthlichen Figuren des deutschen Spießbürgerthums zu zeichnen: aufgeblasene Bürgermeister, keifende Haushälterinnen, muthwillige Lehrjungen, dummstolze Junker, durstige Trunkenbolde und hungernde Schulmeister, dazwischen irgend ein echt deutsches, gefühlvolles Mädchen,

einen gemüthlichen Vater, einen treuen Liebhaber. Lortzing konnte groß sein in dieser kleinen Welt. Aber für märchenhafte Erscheinungen, für Elementargeister wie Undine fehlten auf seiner Palette die Farben. In nüchterner Tagesbeleuchtung erscheinen Lortzing's Geister gemüthlich, bürgerlich, höchstens durch die Kleidung unterschieden von uns anderen Sterblichen. Nichts von dem unheimlich-süßen Grausen, mit dem wir bei Weber und Marschner dämonische Mächte in das Menschenleben hereinragen sehen. Wie gewaltig drohen die Erdgeister „Hans Heiling's", wie berückend singen die Meermädchen im „Oberon", wie phantastisch tanzen bei Mondlicht die Elfen im „Sommernachtstraum"! Unwillkürlich drängt zu solchen Vergleichen Lortzing's „Undine", da sie bei Weber, Marschner, Spohr gar häufige Anlehen macht und trotz alles Nachahmens, Probirens und Anlaufens doch nicht hinauskommt über das so liebgewohnte und wohnliche irdische Jammerthal.

Daß Lortzing von diesem Märchen sich verlockt fühlte, ist begreiflich. Fouqué's liebliche Undine gehört ja zu den romantischen Hausgöttern der Deutschen, und wenn ihr vielleicht noch etwas zu mangeln schien, so war es der verstärkende Zauber der Tonwelt. Schon E. Th. A. Hoffmann — der „Phantasie-Hoffmann" oder „Callot-Hoffmann", wie man ihn zur raschen Unterscheidung von zahlreichen Namensvettern nennt — hat die „Undine" als dreiaktige Oper komponirt. Es ist derselbe geistvolle Erzähler, dessen Phantasiestücke und Märchen in Aller Händen sind, und dessen wunderliche Figur uns in Offenbach's nachgelassener Oper „Les contes d'Hoffmann" leibhaftig entgegentritt. Der Dichter Hoffmann war zugleich passionirter Maler und Musiker. Als Komponist ragte er über den gewöhnlichen Dilettantismus weit hinaus; seine Oper „Undine" wurde 1816 im Berliner Hoftheater mit großer Pracht aufgeführt und in verhältnißmäßig kurzer Zeit dreiundzwanzigmal gegeben. Auch in Prag kam sie zur Auf-

führung und durfte sich da einer warm anerkennenden, theilweise bewundernden Kritik Karl Maria Weber's rühmen. Es ist auffallend, daß Hoffmann sich das Libretto nicht selber schrieb, sondern den Dichter des Originals, Friedrich de la Motte-Fouqué, um diesen Liebesdienst ersuchte. Ob Lortzing wohl das Fouqué-Hoffmann'sche Operntextbuch je zu sehen bekam? Es unterscheidet sich wesentlich von dem seinen, indem es keine komischen Nebenpersonen einführt und der Geisterwelt, besonders in den nachdrücklicher behandelten Rollen Undinens und Kühleborn's, einen weiteren Spielraum gönnt. Lortzing hat bekanntlich die Textbücher zu seinen Opern selbst verfaßt. Das Sujet nahm er stets anderswo her, aus irgend einem vergessenen Schauspiele oder einer alten Erzählung, die Ausarbeitung war sein Eigen und zeugte (vor Allem im „Czar und Zimmermann“) von entschiedenem Talente und großer Leichtigkeit. An dem Textbuche zur „Undine“ arbeitete er schon schwerer; der Stoff lag doch zu sehr außerhalb seiner Domäne. „Ich habe jetzt,“ schreibt er 1843 an Freund Düringer, „die Fouqé'sche Undine unter meiner dichterischen Feder und versuche sie zu einer romantischen Oper zu gestalten. Leider aber reichen meine Kräfte hier nicht aus, und ich muß mir einen ernsten Versmacher anschnallen, da der Text mehr tragisch wird.“

Lortzing gliedert die Handlung der Hauptsache nach folgendermaßen: Die Oper beginnt in der Fischerhütte bei Undine's Pflege-Eltern mit einer Familienscene, der sogleich die Vermählung Undine's mit dem Ritter Hugo folgt. Bei Fouqué und Hoffmann sehen wir Kühleborn gleich anfangs Undine wiederholt und dringend warnen vor einer Verbindung mit dem Ritter, überhaupt mit dem Menschengeschlechte — eine, wie wir glauben, unentbehrliche Motivirung, welche bei Lortzing gänzlich fehlt. Der zweite Akt spielt auf dem Schlosse Bertalda's, der Tochter Herzog Heinrich's, welche, in den

Ritter Hugo verliebt, ihn zum Gatten erwählen will. Da erscheint Hugo und stellt Undine als seine junge Frau vor. Von Stolz und Eifersucht getrieben, erklärt nun Bertalda, sofort die Werbung des Königs von Neapel anzunehmen. Der neapolitanische Gesandte, in welchem die Zuschauer längst den Wasserfürsten Kühleborn erkannt haben, singt nun zur Mandoline ein Lied, dessen Inhalt dem versammelten Hofstaate enthüllt, daß Bertalda nicht von fürstlichem Geblüt, sondern die Tochter armer Fischerleute ist. Mit Bertalda's Beschämung und unter allgemeiner Verwirrung schließt der Akt. Hugo verstößt Undine und entflieht mit Bertalda. Kühleborn erscheint, umgeben von seinen Wassergeistern, und nimmt die verlassene Undine liebend wieder auf. Im vierten und letzten Akte feiert Hugo seine Vermählung mit Bertalda. Es schlägt Mitternacht. In dem Prunksaale mitten durch das festliche Gewimmel der Tanzenden schreitet langsam und schweigend die verhüllte Gestalt Undinens. Ein Blitzschlag, Hugo versinkt mit Undinen, während das Schloß in Trümmer zusammenstürzt. Wasserfluthen strömen immer mächtiger herbei und füllen bald die ganze Bühne, deren glänzend erleuchteter Hintergrund uns in einer Art von Apotheose Hugo mit Undinen vereint zeigt, über welche Kühleborn segnend die Hand hält.

Was die Musik zur „Undine" betrifft, so läßt sie jenes volle, fröhliche Behagen nicht aufkommen, mit dem wir Lortzing's komische Opern genießen. Wir fühlen, daß Lortzing hier auf ungewohntem Boden stehe, sich unfrei und unlustig bewege. Was die starke Seite dieser Oper sein sollte, das Romantische, wird ihre Schwäche. Der Komponist mochte sich dessen bewußt sein und brachte, um doch zeitweilig auf sein eigenstes, unbestrittenes Gebiet flüchten zu können, komische Nebenfiguren an, die mit der Haupthandlung nichts zu thun haben. Die munteren Strophenlieder und kleinen Duette des Knappen Veit und des

Kellermeisters Hanns gehören zu den gelungeneren Stücken der Oper, wie denn Lortzing überhaupt in liedmäßigen Formen und im Ausdrucke fröhlicher oder behaglicher Stimmung am glücklichsten ist. Wo in der Undine von Knappen, Kellermeistern, Jägern tüchtig getrunken, gespaßt, geprügelt wird, da stellt Lortzing prächtig seinen Mann; hingegen benehmen sich seine Elfen und Undinen als alltägliche, sentimentale Frauenzimmer, die vor dem Publikum von Blumenduft und Mondschein leben, heimlich aber ganz gewiß Kaffee trinken.

Weder die tapfere Ritterlichkeit Hugo's, noch die Leidenschaft Bertalda's bringen es zu einem kräftigen, überzeugenden Ausdrucke, sie bleiben conventionell und erinnern an die hausbackene Sprache alter Rittergeschichten. Etwas besser ist Undine gerathen, welche mehr auf dem Niveau des Kindlichen, Naiv-Sentimentalen gehalten ist. Ihr Abschied im ersten Akte läßt einen seelenvollen Vortrag wenigstens zu. Aber im zweiten Akte macht Undine vergebliche Anstrengungen, sich höher zu heben, und geräth namentlich in dem E-dur-Allegro ihrer großen Arie („Zu neuem Leben bin ich erwacht“) in bedenkliche Geschmacklosigkeit. Recht frisch klingen die Hochzeitschöre im ersten Akt; unter den großen Ensembles hebt sich wenigstens eines, das Finale des dritten Aktes, zu bedeutenderer Wirkung. Dieses Finale ist stimmungsvoll und von nicht gewöhnlichem musikalischen Wohllaute. Die langsam wogende Neunachteltakt-Melodie, welche (ein Leitmotiv vor R. Wagner) zuerst in der Ouvertüre, dann in mehreren Scenen der Oper bedeutungsvoll anklingt, breitet sich hier selbständig zu einem klangvollen und charakteristisch begleiteten Chorsatz aus. Gehoben von der poetischen Situation, schließt dieses Musikstück dem dritten Akt ebenso harmonisch wie effektvoll ab.

Es geht uns eigentlich nahe, daß wir an der Musik zur „Undine“ nicht mehr Bedeutendes und Ausgezeichnetes rühmen können, als eben geschah. Verstimmt es uns doch selber jeder-

zeit, wenn von Lortzing respektwidrig oder auch nur lieblos gesprochen wird. Die Kritik hat ihn zu seinen Lebzeiten meistens von oben herab behandelt, gnädig oder auch ungnädig. Jetzt wissen wir recht gut, daß nach dem bescheidenen Lortzing Keiner gekommen ist, der einen zweiten „Czar und Zimmermann" oder „Waffenschmied" zu schreiben im Stande war. Ohne je selbst den Anspruch auf Größe und Nachruhm zu erheben, ist Lortzing ein Liebling des deutschen Volkes geworden und geblieben. Er ist uns werth durch seine köstlichen Schöpfungen auf dem bei uns so verwahrlosten Felde der komischen Oper, lieb und sympathisch durch seine Persönlichkeit, ehrwürdig durch das echt deutsche Martyrium seines Lebens. Wenn wir auch „Undine" für die schwächste seiner uns bekannten Opern erklären müssen, sie ist deshalb noch keineswegs zu verwerfen. Sie besitzt unleugbare prunklose Tugenden, und wir gestehen, daß dieselben uns jetzt theilnehmender, dankbarer vorgefunden haben, als vor dreißig Jahren. Denn diese Tugenden nennen sich: Einfachheit, Natürlichkeit, reiner Sinn für Form und Wohllaut, mit Einem Worte musikalisches Empfinden und Gestalten. Daß darin etwas liegt, das auch ohne Größe und Genialität ein Werthvolles ist, das empfinden wir am klarsten, seitdem unser Ohr von dramatischer Gewaltthätigkeit und musikalischer Verzerrung hinreichend zermartert worden. Wir fühlen uns von Lortzing's „Undine" nirgends tief ergriffen oder hoch entzückt, aber auch nicht verletzt, gequält, zur Feindseligkeit getrieben. In Deutschland, wo namentlich in den mittleren und kleineren Städten ein musikalisch anspruchsloseres Völkchen lebt, ist Lortzing's „Undine" heut noch ein beliebtes Repertoirestück. Jene ehrbare, mehr zur Moral als zur Genialität neigende Genügsamkeit, welche sich gern ohne Aufregung an dem Gemisch zahmer Ritter-Romantik und kleinbürgerlicher Komik ergötzt, ist nun freilich in Wien nicht heimisch. Sie war es nicht einmal im Jahre 1847, da

Lortzing's „Undine" zum erstenmale (am 20. Oktober) im Theater an der Wien gegeben und ziemlich kühl aufgenommen wurde. Als sie nach längerer Pause, im December, unter Lortzing's persönlicher Leitung daselbst wiederholt wurde, fand sie ein halbleeres Haus.

Wenn jetzt, nach so langer Zeit, „Undine" im Hofoperntheater eine neue fröhliche Auferstehung feiert, so hat dabei das hervorragendste Verdienst Fräulein Bianchi, welche in der gänzlich schmucklosen, nur auf seelenvollen Vortrag berechneten Titelrolle einen großen Erfolg erlebte. Ein dreigestrichenes c und cis, ein Triller auf dem hohen b — das ist Alles, was Fräulein Bianchi diesmal aus Eigenem bescheiden hinzuthat. Sie schlug in der Abschiedsscene Töne von rührender Herzlichkeit an und ließ das stimmungsvolle dritte Finale wie in Silberklängen verhauchen.

VIII.

„Der Blitz.“

Komische Oper von Halévy.

Wien 1881.)

So lange her es auch ist, ich erinnere mich recht lebhaft, der ersten Aufführung von Halévy's „Blitz“ im alten Kärntnerthor-Theater. Die Oper selbst war damals schon an fünfzehn Jahre alt und Madame Hasselt, welche die Hauptrolle sang, vermuthlich fünfzig. Diese berühmte Sängerin sah als Henriette ungemein abschreckend aus und schaute überdies so stumpf und mürrisch drein, daß man vollständig begriff, wie der plötzlich sehnend gewordene Lyonel stracks auf die bildhübsche Hellwig, die Darstellerin der Wittwe Darbel, losging und seine Pflegerin Henriette links liegen ließ. Als demungeachtet im dritten Akte Lyonel wieder zärtlich zur Hasselt zurückkehrte, meinte das Publikum, er müsse neuerdings erblindet sein. Ander war als Lyonel poetisch und seelenvoll wie immer, hingegen sein komisches Gegenstück, Georges, ein sehr trister Tenorist, Namens Kreutzer, der Nämliche, der sich in späterem Alter von Professor Störck ein neues hohes

C machen ließ, das nicht schlecht gewesen wäre, hätten nur sämmtliche darunter liegende Töne menschlich geklungen. Nun ist es für eine nur von vier Personen gespielte Oper keineswegs unbedenklich, wenn zwei davon ihre Rollen verderben — der „Blitz“ von 1849 fuhr demzufolge kalt ins Parterre des Kärntnerthor-Theaters und zündete nicht. Ich konnte den Mißerfolg dieser graziösen Oper, die ich als ein Lieblingsstück des Prager Publikums in trefflicher Darstellung kennen gelernt hatte, hier nur der halb verfehlten Besetzung zuschreiben. Freilich herrschte damals in Wien eine auffallende Theilnahmslosigkeit gegen die Produkte der französischen Opéra comique. Direktor Holbein stieß mit seinen lobenswerthen konsequenten Bemühungen, diese Gattung hier mehr einzubürgern, auf ein lähmendes Widerstreben des Publikums. Viele der hübschesten von Holbein zur Aufführung gebrachten Spielopern warfen hier kaum einen Schatten ihres leuchtenden Pariser Erfolges. Auber's „Haydée“ wurde nur zweimal, Adam's „Treuer Schäfer“ dreimal, dessen „Brauer von Preston“ nur zweimal gegeben. Auber's „Barcarola“, Adam's „Giralda“, die „Sommernacht“ von Ambroise Thomas brachten es nicht viel höher. Halévy's „Blitz“ endlich wurde nach der dritten Wiederholung beiseite gelegt. Niemand hätte damals zu glauben gewagt, daß man ihn nach 32 Jahren wieder hervorholen, aufs liebevollste einstudiren und mit bestem Erfolge aufführen werde. Vielleicht wäre es nicht geschehen, lebten wir gegenwärtig in einer sehr fruchtbaren Opern-Periode, in einem flotten musikalischen Lustspiel-Ueberflusse, wie es die Epoche der gleichzeitig schaffenden Meister Auber, Hérold, Adam, Lortzing gewesen. Heute sind wir mehr als je auf „Wiedererweckungen“ angewiesen und beinahe versucht, nur die vom Repertoire verschwundenen Opern selig zu preisen, weil diese doch die meiste Aussicht haben, aufgeführt zu werden. Speziell dem „Blitz“ widerfuhr in neuester Zeit vielfach das Glück

solcher Rettung und Ehrenrettung, zuletzt in Leipzig, Hannover, Berlin. In Paris erinnerte sich 1877 die Opéra Comique des Halévy'schen Werkes, dessen ehemaligen Erfolg sie mit ihrem herabgekommenen Personal freilich nicht einholen konnte. Trotzdem zeigte selbst in dieser schadhaften Neugestalt das einfache Singspiel ein jugendlicheres, lebensfähigeres Gesicht, als die in der Großen Oper gleichzeitig wieder aufgenommene „Königin von Cypern" desselben Komponisten. Niemals habe ich eine Oper mit solchem Luxus und so malerischer Pracht ausgestattet gesehen, wie die „Reine de Chypre" in dem neuen Pariser Opernhause; aber alle Sammtgewänder vermochten die traurige Blöße dieser Musik nicht zu verdecken, alle Wohlgerüche Arabiens diese musikalische Lady Macbeth nicht appetitlich zu machen. Ohne Frage ist es die nachhaltende Wirkung von Halévy's eigenthümlichster und effektvollster Oper „Die Jüdin", was die Theater-Direktoren zeitweise immer wieder verleitet, es auch mit den übrigen Werken dieses Autors zu versuchen. Diese Versuche scheitern jedoch fast überall. Von den dreißig Opern Halévy's sehen wir nur die „Jüdin" und den „Blitz" gedeihlich fortleben. Hie und da setzte man noch einige Hoffnung auf die „Musketiere der Königin" und die „Königin von Cypern" — mußte aber vor der Unnatur und Hohlheit dieser Musik gar bald die Segel streichen. Daß wir in Deutschland, wo „Die Jüdin" und „Der Blitz" sich vollständig eingebürgert haben, Sympathien für Halévy wahrnehmen, kann nicht überraschen. In seiner Musik, in der „Jüdin" vor Allem, steckt viel dem deutschen Geiste Verwandtes, wenn auch dieser Geist manchmal wie in einem verzerrenden Hohlspiegel erscheint. Gleich Hérold und Adolph Adam ist auch Halévy unmittelbar deutscher Abkunft. Sein Vater, der hebräische Dichter Elias Halévy, war ein Deutscher aus Fürth bei Nürnberg; die Mutter, Julie Meyer, aus Lothringen. Der wahre Name des Vaters war Levy; nach Bekanntmachung des Gesetzes vom Jahre 1807

über die Familiennamen der Juden setzte er das Präfixum hal (das arabische al), das die Stelle des Artikels vertritt, vor seinen bisherigen Namen. Das national jüdische Element in Halévy, das (wie bei Meyerbeer) manches Verzerrte und raffinirt Ausgeklügelte erklären hilft, gedieh andererseits gerade der „Jüdin“ zu eigenthümlichem Vortheile. Die Rolle des Eleazar, vor Allem aber die patriarchalische Scene der Osterfeier tragen ein Gepräge der Echtheit und Wahrheit, das wir sonst in Halévy's Musik nur zu häufig vermissen.

Kehren wir zu unserem „Blitz“ zurück. Es ist wörtlich kaum zu nehmen, daß Halévy, dieser peinlich ernsthafte Künstler, sich (wie man erzählt) durch eine Wette zu dem Wagstücke habe bestimmen lassen, eine dreiaktige Oper für nur zwei Soprane und zwei Tenore ohne Chor zu komponiren. Immerhin trägt ein solches Werk den Stempel eines Problemes, eines Kunststückes auf der Stirne. Diese vier Personen — doch ich vergesse, daß sie dem Publikum von heute vollkommen fremd, also doch zuerst vorzustellen sind. Lyonel ist ein tapferer Marine-Officier, der, an der Seeküste nach Möven jagend, vom Sturme überrascht und von einem Blitzstrahle geblendet wird. Eine gefühlvolle junge Dame Namens Henriette, die mit ihrer Schwester ein Landhaus bei Boston bewohnt, nimmt den Unglücklichen auf und pflegt ihn aufs sorgfältigste. Bald erwacht die zärtlichste Neigung zwischen dem Blinden und seiner Pflegerin; aber als Lyonel geheilt zum erstenmale die Binde abnehmen darf, hält er Henriettens schönere Schwester, Madame Darbel, für seinen Schutzengel und fällt ihr mit leidenschaftlicher Zärtlichkeit zu Füßen. Von Schmerz und Beschämung überwältigt, verläßt Henriette noch in derselben Nacht den Ort und betheuert, nicht früher zurückzukehren, als bis ihre Schwester, die sie von Lyonel geliebt wähnt, mit diesem vermählt sei. Man entschließt sich zu der List, Henrietten nach einigen Wochen diese in Wirk-

lichkeit niemals beabsichtigte Heirath als vollzogen zu melden, und die Entflohene kehrt zurück. Nachdem die Täuschung noch eine Weile fortgespielt und Alles sich in echten oder fingirten Klagen erschöpft hat, wird Henriette von Lyonel über das Mißverständniß aufgeklärt, das nur sein Auge, niemals aber sein Herz verschuldet habe. Henriette heirathet ihren Lyonel, und Madame Darbel entschließt sich, mit ihrer Hand einen gutmüthigen jungen Burschen, Georges, zu beglücken, der frisch von der Universität Oxford gekommen ist, um auf Befehl seines Onkels eine der beiden Schwestern zu freien.

Die Handlung ist bei aller Einfachheit recht gut erfunden und geschickt geführt; sie leidet nur an der peinlichen Verzögerung des Ausganges. Dichter und Komponist hätten wohlgethan, denselben sehr zu beschleunigen, anstatt nach Henriettens Ankunft das leidige, für den Zuschauer längst gelöste Mißverständniß noch in breiten Lamentationen bis zur hellen Tragik anwachsen zu lassen. Eine auf so dürftige Kunstmittel gestellte Oper geräth in Gefahr, langweilig zu werden, sobald sie lang wird. Halévy's Musik zeichnet sich durch Eleganz, Anmuth und Esprit aus, ganz besonders aber durch eine glänzende technische Gewandtheit. Der Komponist weiß die kontrastirenden Temparamente der handelnden Personen charakteristisch zu zeichuen und den Uebergang von heiteren zu sentimentalen Musikstücken mit Geist zu motiviren. Durch eine gewählte, farbenreiche Instrumentirung belebt er die Monotonie des Soloquartetts, das sich ohne die Unterlage eines Chores, ja ohne die kräftige Stütze einer Baßstimme allein behelfen muß. Der eigentliche musikalische Kern in dieser zierlichen, oft glänzenden Schale ist ziemlich gering. Mit feinem Geschmak und Witz erhält Halévy den Hörer in angenehm angeregter Stimmung; uns mit mächtigem Ruck emporzuheben, sei es durch kräftig sprudelnden Humor oder durch echte Leidenschaft, gelingt ihm kaum. Seinem Talente und seiner Richtung nach

gehört er halb Auber und halb Meyerbeer; er hat Beide mit Vortheil studirt, erreicht aber Keinen an Originalität und Reichthum der musikalischen Erfindung. Wie viel natürlicher und ursprünglicher ist namentlich Auber in der komischen Oper! Halévy wird, selbst da, wo er natürlich und einfach beginnt (was auch nicht immer der Fall ist), alsbald verzwickt und geschraubt. Gutzkow erzählt in seinen Pariser Briefen, es sei ihm in der Oper oft vorgekommen, als ob der französische musikalische Genius gerade mit dem Kopfe gegen die Melodie angehen wollte. „Wo wir mit der Stimmlage herabsteigen, steigen die Franzosen hinauf.“ Die Bemerkung paßt in der That auf Halévy. Er hat eine merkwürdige Neigung Melodien gegen ihren natürlichen Wuchs zu biegen, Harmonien und Rhythmen gegen den Strich zu bürsten. Manchmal gefällt er sich in Stücken von äußerster Simplicität, aber es ist eine gemachte Einfalt, die sich vor dem Spiegel studirt hat. Man denke an die Romanze Henriettens im dritten Akte („Oh, divine harmonie“), an das provençalische Lied und die Des-dur-Romanze Lyonel's mit dem von Eleazar ausgeliehenen Ritornell der zwei Oboen. Am glücklichsten scheinen mir im „Blitz“ die heiteren Nummern; das erste Frauen-Duett, noch mehr das darauf folgende Terzett, der A-dur-Satz des Quartetts im zweiten Akte und Aehnliches gewinnen durch ihre feine, graziöse Beweglichkeit. Eigentliche Komik erscheint nur in der Rolle des Georges; sein Entrée im ersten Akte und seine Ariette im zweiten sind von liebenswürdiger, guter Laune. Diese Rolle enthält überdies eine der musikalisch vortrefflichsten Scenen: das vom Orchester reizend begleitete Einschlafen des Georges vor dem Sturme und das Nahen des Gewitters. Ein mächtigeres Gefühl, eine voller und wärmer strömende Melodie belebt einzig und allein das Liebesduett im zweiten Akte, das auch allerwärts den Erfolg dieser Oper zumeist entschieden hat.

IX.

„Die Ballnacht." (Le Bal masqué.)

Oper von Auber.

(Wien 1877.)

Kein guter Freund war es, oder kein weiser, der dem Hofoperntheater die Wiederaufnahme von Auber's fast verschollener „Ballnacht" anrieth. Die Erfolglosigkeit dieser Mühe war leicht vorauszusehen. Ungleich manchen frisch gebliebenen und noch lange frisch bleibenden Opern Auber's („Stumme von Portici", „Fra Diavolo", „Der schwarze Domino") erzielt gerade seine „Ballnacht" heute keine Wirkung mehr. Das liegt zum Theil in der Schwäche und Leerheit der Musik selbst, also in inneren Gründen, zum Theil in der hinzugetretenen überlegenen Konkurrenz des Verdi'schen „Maskenball". „Gustave III., ou: Le bal masqué" gehört durch sein Libretto zu den spannendsten und lebendigsten Opern Auber's, der Musik nach zu seinen kühlsten, oberflächlichsten. Auber wußte dies und entschuldigte sich mit der athemlosen Eile der Arbeit. Als die Proben von „Gustav" begannen, hatte Auber kaum die zwei ersten Akte komponirt;

vom December bis zum Februar mußte er die ganze Oper vollenden und instrumentiren inmitten der über Hals und Kopf betriebenen Theaterproben. Er verbrachte den ganzen Tag im Theater und arbeitete die Nächte durch. Für die Große Oper war eigentlich weder Auber's Partitur, noch Scribe's Libretto das Ziel so begeisterter Anstrengungen, sondern die Scenirung des großartigen Maskenballets im fünften Acte. Dieses Ballet verpflanzte den Glanz und den Sturm der berühmten Pariser Opernbälle auf die Bühne selbst und begründete den großen Erfolg der Oper. Seit dem 27. Februar 1833, dem Tage der ersten Aufführung, zog „Gustav III." mit seiner Ballnacht das Publikum massenhaft ins Theater. Die Oper hatte sehr wenige Nummern von tieferem Gehalte aufzuweisen; fast schien sie dem Schlußgalopp zuliebe komponirt, wie später der „Dom Sebastion" von Donizetti wegen des berühmten Trauermarsches. Nur wenige Partien in „Gustav III." verriethen das große, glänzende Talent des Komponisten, am meisten noch die graziöse Rolle des Pagen und einige kleine Stückchen im zweiten und dritten Akte.

Alles das unterschätze ich nicht, ja ich habe es, in Kinderträumen befangen, lange Zeit sehr überschätzt, überschätzt bis knapp vor der neuesten Aufführung der „Ballnacht" im Hofoperntheater. Da zerriß sachte der letzte Schleier von Illusion, welchen die Jugendeindrücke vergoldend darüber gelegt. Wie lange hält noch solche Vergoldung nach in der Phantasie! Wie gläubig hofft man, nicht Alles zwar, aber doch Vieles von dem alten Zauber wiederzufinden in der seit Jahrzehnten verschollenen Oper! Leider machte ich an mir die betrübende Wahrnehmung, daß mich die Musik zur „Ballnacht" vollständig kalt ließ. Obgleich glückliche Erinnerungen die besten Resonatoren sind, um das Schöne doppelt stark aus jedem veralteten Werke herauszuhören — es wollte nicht gehen. Es ist oft recht heilsam, solche wehmüthige Erfahrung

an sich selbst zu machen, und zu beobachten, daß nicht blos „die Zeiten“ sich ändern, sondern die Kritiker gleichfalls. Als Verdi auf dasselbe Libretto die Oper „Il ballo in maschera“ komponirte und diese in Wien erst italienisch, dann deutsch zur Aufführung kam, fand ich sie zwar in den leidenschaftlichen Scenen und dramatischen Effekten der Auber'schen „Ballnacht“ überlegen, erklärte es aber trotzdem für bedauerlich, wenn Auber's Werk verdrängt würde durch Verdi. Heute empfinde ich nichts mehr von solchem Bedauern; aus Auber's „Ballnacht“ kommend, weiß ich besser als je, daß Verdi's Oper nicht blos mit dem Reize des Neuen über das Alte, sondern mit dem guten Rechte des Stärkeren über den Schwächeren gesiegt hat. In Verdi's „Ballo“ lebt eine reichere musikalische Erfindung, eine intensivere dramatische Gewalt, eine glühendere Leidenschaft. Manches darin ist roher als bei Auber, Alles aber größer und bedeutender. Der erste Akt (bei Verdi nicht viel werth) ist bei Auber von geradezu erschreckender Leerheit. Wie tief steht des Herzogs Entrée-Arie bei Auber unter der ersten Romanze bei Verdi! Der zweite und dritte Akt sind bei Verdi ohne allen Vergleich kräftiger, musikalisch reicher und dramatisch lebendiger als bei Auber. Nur im vierten Akte (Terzett der drei Verschwornen) möchte ich der Komposition Auber's den Vorzug geben; hier siegt die Einfachheit des Franzosen über das triviale Harfen- und Posaunen-Pathos des Italieners. Einige flotte Melodien in der Ballnacht („Alte Sybille“ und dergleichen) begrüßten wir als gute alte Bekannte, fanden sie aber sehr alt geworden. Für die leichte, tändelnde Grazie solcher Musik sind 50 Jahre eine beträchtliche, kaum länger zu tragende Last. Die Achtung vor Auber, den ich liebe, möchte ich selbst zum Scheine nicht verletzen: es galt hier, Oper gegen Oper, Ballnacht gegen Ballnacht abzuwägen, nicht die Tondichter selbst gegen einander. Und auch diese Eine Oper, die den Erfolg für sich hat, Verdi's

„Maskenball“, hat eben zugleich das Glück, fünfundzwanzig Jahre jünger zu sein, als ihre französische Rivalin. Sie ist heute die bessere Oper, im Jahre 1833 wäre sie es noch nicht gewesen, und im zwanzigsten Jahrhundert wird sie es wahrscheinlich nicht mehr sein neben einer neueren dritten.*

Möge man aber den musikalischen Werth von Auber's „Ballnacht“ höher oder niedriger taxiren, die Wiedereinführung dieser Oper ist und bleibt ein Fehltritt auf jedem Theater, welches den Verdi'schen „Maskenball“ im Repertoire hat. Es ist ein Erfahrungssatz, fast so unanfechtbar wie ein Naturgesetz, daß zwei Opern mit demselben Libretto heutzutage nicht neben einander bestehen können und auch nicht gleichzeitig sollen gegeben werden. Verdi's „Maskenball“ hatte hier wie anderwärts die halbvergessene „Ballnacht“ von Auber vollständig verdrängt. Daß man jetzt den Stiel umkehren und eine gewaltsame Restauration vornehmen will, daß heißt die effektvollere, modernere Oper durch die abgesetzte ältere wieder vernichten möchte, ist ein dramaturgischer Unsinn. Vor dieser Wiederausgrabung konnte die „Ballnacht“ wenigstens noch in unseren rosigen Jugenderinnerungen leben; jetzt ist sie erst recht verloren. Die Masken-Galoppade wird sie nicht retten, und der neue pikante Reiz der Hoftracht Loui's XV. ebensowenig. Man spielt nämlich jetzt die „Ballnacht“ in diesem Costüm, gepudert, mit Haarbeutel und Degen. Für jedes tragische oder heroische Drama ist dieses Costüm ein Unglück und zu vermeiden, wo dies nur immer möglich. Dr. Louis Véron, der berühmte Pariser Opern-Direktor, von welchem Auber das (zuerst Rossini zugedachte) Textbuch zur „Ballnacht“ erhielt, erzählt in seinen Memoiren, daß das Costüm dem Eindruck dieser Oper in Paris sehr geschadet habe. „Gepuderte Schauspieler“, sagt Véron, „fühlen sich

* Ausführlicheres über den Verdi'schen „Maskenball“ enthält meine „Moderne Oper“, S. 237. ff.

immer genirt, leidenschaftliche Gefühle auszusprechen; die Zierlichkeiten und Koketterien jener Epoche passen mehr für das Lustspiel. Mademoiselle Mars, die berühmte Tragödin, bestätigte das; sie wollte keine dramatische Rolle mehr mit gepudertem Haar spielen, weil jede heftige Bewegung Lachen erregen kann, indem sie eine Wolke von Puder hervorbringt. Die Sänger (in der „Ballnacht") waren also zu einer Reserve und Unbeweglichkeit genöthigt, welche über alle Situationen Kälte verbreitet." Aehnliches war in Wien zu bemerken, sogar mit einem leichten Stich ins Komische: der tapfere Held Reuterholm sah in seiner rothen Weste und hohen Stiefeln, gepudert und behaarbeutelt einem fürstlichen Kutscher bedenklich ähnlich. Da man nun auf dem Theaterzettel die beiden historischen Namen, Gustav III. von Schweden und Ankarström, gestrichen und durch frei erfundene Olafs und Reuterholms ersetzt hat, so ist nicht einzusehen, warum die historische Korrektheit sich gerade auf das Kostüm werfen muß, das zur Zeit Gustav's III. am Hofe zu Stockholm getragen wurde.

Auber's „Bal masqué" stellt das Talent und die Geschicklichkeit des Textdichters Scribe in helles Licht und die Kritik kann bei dieser wie bei anderen Auber'schen Opern gar nicht umhin, gleichzeitig Scribe Aufmerksamkeit und Anerkennung zu schenken. Einige Erinnerungen an Scribe dürften hier Platz finden. Ich habe in Paris von Freunden und Kollegen Scribe's viel über ihn erzählen hören, auch einen interessanten Brief von Legouvé über die musikalische Thätigkeit Scribe's einsehen dürfen.

Scribe war gar nicht musikalisch; er spielte kein Instrument und hat sicherlich niemals eine Gesangslektion gehabt. Trotzdem darf man ihn einen großen musikalischen Erfinder nennen. Er hat nämlich, der Erste, ja fast der Einzige, das Genie für jene dramatischen Situationen besessen, welche

der Musik neue Wege eröffnen und ihren ganzen Werth erst durch die Musik bekommen. Solche Scenen sind die Schwerterweihe in den „Hugenotten“, die Licitation in der „Weißen Frau“, die Domscene im „Propheten“. Es gab nichts Charakteristischeres als die Art seiner Mitarbeiterschaft mit den Komponisten. Er begeisterte sich an ihnen, um sie wieder zu begeistern. So verschieden die Musiker, für die er schrieb, so verschieden waren seine Gattungen von Operngedichten. Auber's Scribe ist nicht der Scribe des Meyerbeer, und Meyerbeer's Scribe nicht der Scribe des Halévy. Die Individualität eines jeden dieser Tondichter wirkte energisch auf die seinige und gab ihm eine neue Art von Inspiration. Er schuf ihnen Dichtungen nach ihrem Ebenbilde. Freilich hat er, wie alle Librettisten, sich manchmal auch geirrt in der Adresse. Die komische Oper „Der Schnee“ war erst Boieldieu angeboten, bevor sie an Auber gelangte. Aber in der Regel spielte das Naturell desjenigen Komponisten, dem ein bestimmtes Libretto zugedacht war, eine große Rolle in den Conceptionen Scribe's. „Gustave III.“ (die Ballnacht) hatte er für eine breitere, leidenschaftlichere Musik angelegt, als die Auber'sche; ursprünglich war dieses Libretto für Rossini bestimmt, wohlgemerkt für den Rossini des „Wilhelm Tell“. Dieser interessirte sich sehr für den Stoff und erwärmte sich besonders für die Scene im vierten Akte, wo die drei Verschworenen den Namen des Rächers aus der Urne ziehen. Rossini's zunehmende Trägheit ließ diesen wie manchen anderen Plan unausgeführt.

Von Donizetti rühmte Scribe: „er ist der angenehmste von allen meinen musikalischen Mitarbeitern; mit Allem zufrieden, fügt er sich Allem und verlangt niemals etwas.“ Dagegen war Meyerbeer mit gar nichts zufrieden und verlangte immer irgend etwas. Diese Unbequemlichkeit kam übrigens doch dem Poeten wieder zu statten. Meyerbeer, mit seiner rastlos arbeitenden Phantasie, seinem

Streben nach Großartigem, seiner Jagd nach dem Unmöglichen, befruchtete die Erfindung Scribe's indem er sie aufstachelte; er zwang seinen Librettisten ernst und nachdenkend zu werden, wie er selbst, und so unglaublich war Scribe's geistige Elasticität, daß er wirklich alles Dasjenige wurde, was Meyerbeer nöthig hatte. „Wenn Meyerbeer bei mir eintritt," sagte Scribe, „so bin ich auf Alles gefaßt. Er wird mir vielleicht sagen: „Was gäbe das für ein schönes Duett, zwischen einer Rose und einem Frosch!" Sobald Meyerbeer sein Libretto in Händen hatte, begann er sofort es nach seiner Art umzugestalten. „Ah, cher maitre, was für einen schönen ersten Akt haben Sie mir da in der „Afrikanerin" gegeben! Nur möchte ich lieber am Schlusse statt des Turniers ein Concil!" Und Scribe machte das Concil. Meyerbeer liebte nicht die schönen Verse, sie schienen ihm den Platz zu usurpiren, der der Musik gebühre. Der Text zur Gnaden-Arie in „Robert der Teufel" war zuerst von C. Delavigne in etwas poetischerer Diktion verfaßt. Nach zwei Tagen kommt Meyerbeer ganz verzweifelt zu Scribe: „Ich kann darauf keine Musik finden, das ist ja schon Melodie, Sie sollen mir das umarbeiten." „Sagen Sie lieber, ich soll es umbringen!" rief Scribe lachend und schrieb sein „Gnade für mich, Gnade für Dich" 2c. „Das laß' ich mir gefallen!" schmunzelte Meyerbeer, „das sind Verse, wie ich sie liebe."

Scribe betrachtete sich als den Diener, beinahe als den Sklaven seines Komponisten. Was er als alleinige Domäne sich vorbehielt, war die eigentliche dramatische Erfindung; in Bezug auf die Verse fügte er sich willig dem Komponisten. Der Bassist Obin veränderte einmal willkürlich den Text einer Stelle in der „Sicilianischen Vesper" und machte damit in der Probe großen Effekt. Nach der Probe eilte er zu Scribe, bat ihn um Vergebung, daß er seine Verse in Prosa aufgelöst habe und ersuchte ihn, nun seine (Obin's) Prosa wieder in

Verse zu setzen. „Ich werde mich hüten,“ erwiderte Scribe, „Ihre Stimme entwickelt sich am besten auf Ihrem eigenen Texte; singen Sie ihn, ich werde ihn später für die gedruckte Ausgabe in Verse bringen.“ Scribe war in diesem Punkte, wie man sieht, ganz der Ansicht Boieldieu's, welcher behauptete, daß die Musiker allein wüßten, ob ein Text musikalisch sei. Eines Abends, auf dem Lande, gab er eine eigenthümliche Erklärung dazu: er öffnete das Fenster über seinem schönen Garten, zeigte gegen Himmel und sagte zu seinen Freunden: „betrachtet diesen schönen Mond! Wenn ich nun anfinge zu deklamiren: komm' o Mond und leg' deine Hand auf mein Herze! so würde Euch das entsetzlich dumm vorkommen, — wohlan denn, es ist dumm, aber sehr musikalisch.“

Eugène Scribe war im Jahre 1791 geboren. Mit 18 Jahren schrieb er (anonym) sein erstes Lustspiel. Von da an (1811) bis zu seinem Tode (1861), also in Zeit eines halben Jahrhunderts, hat Scribe 422 Werke aufführen lassen: 47 Lustspiele und Dramen, 28 große Opern, 95 komische Opern, 244 Vaudevilles, 8 Ballete. Der größte Theil seiner wichtigeren dramatischen Arbeiten, die fünfaktigen Lustspiele, die großen Opern, viele komische Opern und Vaudevilles sind von ihm allein verfaßt. Um alles Uebrige vollenden zu können, brauchte Scribe Mitarbeiter und er hat deren 130 gehabt, nämlich 75 literarische und 55 Tondichter. Es ist eine vom Neid ausgeheckte, alberne Verleumdung, daß Scribe seinen Namen auf Werke gesetzt habe, an denen er nichts gearbeitet. Im Gegentheil bestätigen alle seine Compagnons, daß kein Stück aus seinen Händen kam, das er nicht vollständig selbst umgeschrieben hatte. Einer seiner Mitarbeiter pflegt sogar, bescheiden genug, zu erzählen: „In allen Stücken, die ich mit Scribe gearbeitet habe, ist nicht Ein Wort von mir stehen geblieben.“

Wenn wir das Repertoire der meisten Opernbühnen

Europas heute durchsehen, was begegnet uns am häufigsten? „Die Hugenotten,“ „Robert der Teufel,“ „der Prophet,“ „die Afrikanerin,“ „die Ballnacht,“ „die Jüdin,“ „die weiße Frau,“ „Fra Diavolo“ u. s. w. Lauter Librettos von Scribe! Das allein reicht hin, um die große Wichtigkeit Scribe's für die Opernmusik augenfällig zu machen und die Lücke, die sein Tod zurück ließ. —

X.

„Don Pasquale."

Komische Oper von Donizetti.

(Erste deutsche Aufführung in Wien 1879.)

In dem unverwelklich frischen Kleeblatt der Donizetti'schen Lustspiele steht „Don Pasquale" gleich neben dem „Liebestrank" und geht an frischer Komik der „Regimentstochter" vor. Wenige dramatische Gattungen wurzeln so fest in ihrer heimatlichen Sprache, wie die Opera buffa der Italiener, und unter ihnen wieder dieser „Don Pasquale", dessen Geist in Wort und Musik so gänzlich italienisch ist. Die derbe Komik der Situationen, über deren kolossale Unwahrscheinlichkeit uns nur die sprudelnde Laune italienischer Darsteller mit fortreißen kann, die Gesangs-Koloratur, das rasche Parlando in den Arien und den Secco-Recitativen — dies Alles fällt deutschen Sängern schwer. Man erinnere sich an das gesungene Doppel-Schnellfeuerwerk Zucchini's mit Everardi in dem Duett des zweiten Aktes — wo giebt es deutsche Sänger, die ihnen das nachmachen? Schon die deutsche Sprache mit ihrem schweren Tritt und härteren Ge-

füge läßt es nicht zu. Es ist unberechenbar, wie sehr italienische Buffo-Opern im Deutschen und durch das Deutsche verlieren, selbst in Händen der tüchtigsten Sänger. Dazu die Unholde von Uebersetzern! „Don Pasquale" ist von Heinrich Proch übersetzt. Als erfahrener Musiker übersetzte er wenigstens sangbar, jedenfalls musikalischer, als die neueren Uebersetzer von „Traviata", Aïda" ꝛc. Aber handwerksmäßige Rohheit charakterisirt seine Sprache, eine förmliche Scheu vor jedem gewählten Ausdruck, jeder feineren Wendung. Proch wirthschaftete zeitlebens mit demselben Halbdutzend Reimen. Liebe Triebe, Herz Schmerz, Brust Lust bringt er mit großartiger Ungenirtheit auf jeder Seite; hat er einmal „Herzen" gesagt, so folgen gewiß — es mag passen oder nicht — „Schmerzen" darauf. Als echter Wiener reimt er auch im Don Pasquale: „Auf mein Haupt der Hölle Strahlen, die wie Blitze auf mich fallen!" Man kennt die liebenswürdige Neigung des Wiener Dialekts, die langen Sylben kurz, die kurzen lang auszusprechen, z. B.: „Er gab sich für den Sonn der Sohne aus" oder: „Sie hat im Beet noch gebettet". Einen halbwegs poetisch anklingenden Gedanken im Deutschen wiederzugeben, nimmt sich Proch niemals die Mühe; den Anfang der Serenade: „Comm' è gentil, la notte a mezzo april" übersetzt er frischweg: „Wenn Luna lacht (!) in der duftigen Nacht". Immerhin ist Proch's „Don Pasquale" noch ein Muster im Vergleiche zu der hier gebräuchlichen deutschen Uebersetzung von Verdi's „Traviata". Die Kritik sollte jede solche Uebersetzung im Schmucke ihrer ärgsten Sünden an den Pranger stellen, damit vielleicht doch allmälig eine größere Sorgfalt auf diese wichtige und schwierige Leistung gewendet und nicht der erste beste, ganz unmusikalische Literat mit der Uebersetzung italienischer Opern betraut werde*.

* Alfredo's Trinklied im ersten Akte der Traviata: „Libiāmo, libiāmo ne' lieti calici", muß der arme deutsche Sänger (im Allegro)

Die herrliche Ueberlegenheit der italienischen Sprache an musikalischen Reiz gesteht Jedermann zu, der Deutsche wie der Franzose, vom Engländer nicht zu reden, dessen Sprache, nach Vischer's Ansicht, ein Gott im Lachkrampfe erfunden haben muß. Wohlklingender ist allezeit der italienisch gesungene Vers. Trotzdem gibt es Fälle, und sie sind nicht selten, wo die sinnliche Schönheit des italienischen Wortes irgend einer charakteristischen deutschen Gesangs-Composition nicht so vollkommen entspricht, wie das Deutsche. In der italienischen Uebersetzung der Weber'schen und R. Wagner-schen Opern verbreitet der helle Klang dieser Sprache gleichsam ein starkes, volles Tageslicht über Stellen, wo die deutschen Worte absichtlich in Dämmerung weben. Ein deutscher Komponist, der Lenau'sche oder Eichendorff'sche Gedichte als wahrhaft Seelenverwandter wiedergibt, wird diese Lieder kaum in ita-

auf die schauderhaften Worte singen: „Auf, schlürfet, auf schlürfet in durstigen Zügen!“ — Der F-dur-Satz Violetta's, 3/8-Takt: „Jo sono franca etc.“ lautet im Deutschen: „Offen und frei muß bitten ich, Anderen euch zu weihen und zu vergessen mich, zu meiden; es wird nicht schwer euch sein.“ Die breit und stark auf dem Vokal a anhebende Melodie: „Ah, quell' amor!“ wird im Deutschen mit: „Liebe, ach Liebe, allmächtiges Gottesherz!“ wiedergegeben; auf dem unwillkommensten Vokal i ist hier immer das hohe As einzusetzen. Violetta schleudert auf das Eine Wort „gioja!“ eine rasche nach As-dur führende Passage: im Deutschen wird statt dessen dreimal rasch nach einander gesungen: „In lärmender Fröhlichkeit, in lärmender Fröhlichkeit, in lärmender Fröhlichkeit“. Die Schlußpassage, eine schnelle Solfeggie blos auf das Wort „volār“ wird im Deutschen folgenderweise gerädert: „Laß' die Lust, laß' die Lust (sechsmal) sich frei ergehen!“ Ist das nicht gräßlich? Solch' zungenverrenkendes Geschwätz anstatt eines einfachen „Ah“ oder „Ja“ unter die Roulade! Die ganze Ungeheuerlichkeit dieser Uebersetzung würde freilich erst durch Beisetzung der Notenbeispiele klar werden, auf welche wir hier verzichten müssen.

lienischer Uebersetzung willkommen heißen. Nicht selten werden auch französische Opernstellen durch die Uebersetzung ins Italienische einbüßen, nicht an Klangschönheit, aber an Charakter und Stimmung. Gounod hat sich einmal über diesen Punkt sehr treffend ausgesprochen. „Ferne sei es von mir", sagt er, „den Glanz und Wohlklang der italienischen Sprache zu leugnen; aber ist denn in der Musik Alles Glanz und Wohlklang? Die italienische Sprache trifft unvergleichlich Alles, was prächtig und bezaubernd ist im Leben, liebenswürdig in den Empfindungen, glühend, aber etwas oberflächlich in den Leidenschaften. Wenn der Komponist jedoch Anderes beabsichtigt, wenn er das Innige, Wahre und Tiefe der Dinge und der Herzen sucht, so wende er sich an die französische Sprache. Sie ist minder reich an Farben, aber feiner und mannichfacher in ihren Tinten; sie hat weniger Roth auf der Palette, aber sie hat Violett, Lila, Perlgrau, mattes Gold, was die italienische Sprache niemals kennen wird. Ein Beispiel: In meiner Oper beginnt Faust's Arie im Garten mit den Worten: „Salut, demeure chaste et pure!" Im Italienischen lautet der Vers: „Dimora casta e pura". Die Worte selbst können nicht treuer übersetzt sein, aber ihr Klang straft den Sinn Lügen. Casta ist das Gegentheil von chaste, der volle Accent, der wie eine Rakete aus „casta" los bricht, zerstört das ganze Mysterium, die Keuschheit meiner Harmonie. Dies schreckliche casta macht zu viel Lärm vor Gretchens kleinem Hause und stört dessen Ruhe, während mein bescheidenes chaste mit seinem etwas matten a und dem dämpfenden st die Stille und das Halbdunkel ausdrückt, welche das Abbild von Gretchens Innern sind. Womit vergleiche ich doch die italienische Sprache? Mit einem prachtvollen Bouquet von Rosen, Krokus, Päonien und Rhododendren — dem aber Resedas und Veilchen fehlen!"

Die Erwägung, daß von vornherein jede deutsche Auf-

führung des „Don Pasquale“ durch die Sprache selbst zurückbleiben muß hinter dem Originale, hatte die Direktion des Hofoperntheaters bis zum Jahre 1879 von diesem Versuche abgeschreckt, der übrigens (mit der graziösen Dresdner Coloratursängerin Schuch-Proska als Gast) gut ausfiel. Die Oper selbst hat man in Wien seit 40 Jahren oft und von den besten italienischen Sängern gehört. Am 14. Mai 1843 dirigirte Donizetti seinen „Don Pasquale“ zum erstenmal im Kärntnerthor-Theater. Unzählige mal sang die Tadolini die Rolle der Norina, dann die Artôt, endlich die Patti.

Letztere hat uns gerade mit dem „Don Pasquale“, diesem reizenden letzten Ausklang der Opera buffa die angenehmsten Abende bereitet. Niemals zuvor war uns das bösartige Geschöpf mit dem melodischen Namen Norina so liebenswürdig, oder richtiger: so wenig unliebenswürdig vorgekommen. Der Inhalt des ganzen „Don Pasquale“ ist bekanntlich nichts anderes, als eine fortgesetzte unerhörte Prellerei eines alten Herrn, der am Ende kein anderes Verbrechen beging, als bejahrt und eitel zu sein. Die junge hübsche Norina nimmt keinen Anstand, unter gleißnerischer Maske sich den Alten förmlich zum Gatten zu erschmeicheln und zu erlügen, blos damit er alle Qualen und Impertinenzen, die sie ihm, nach Abschluß des Kontrakts, sofort zufügt, ihr mit einer erklecklichen Summe abkaufe. Das einzige Motiv, das einen mildernden Schein auf diese Gaunerei werfen könnte, ihre Liebe zu dem armen Ernesto, ist vom Dichter und Komponisten nur sehr schwach accentuirt. Chamisso's Refrain „Katzennatur, Katzennatur!“ ist das richtige Motto für den Charakter der Norina. Die Rosine im „Barbier von Sevilla“ steht wie eine Heilige dagegen, ist doch sie die Gequälte, die aus Nothwehr, freilich nicht ohne Vergnügen, einen tyrannischen Vormund hintergeht, welcher sein vom Leben abgesperrtes Opfer schließlich auch zu Tode heirathen will. Auch im „Barbier“ ist übrigens Rosinens

Liebe zu Almaviva schwach betont; der Komponist hat dem Figürchen allen erdenklichen Glanz und Esprit, aber keinen Athemzug Gemüth gegeben.

Musikalisch befindet sich Norina ungefähr in gleicher, dramatisch in viel schwierigerer Lage. Gemüth wird keine Sängerin diesem Charakter einhauchen können, der vom Dichter und Komponisten gefallsüchtig und herzlos geschaffen ist. Was sie im glücklichsten Fall vermag, ist, einen kindlich frischen Ton anzuschlagen, der die ganze Fopperei mehr als den muthwilligen Einfall eines übermüthigen Kindes erscheinen läßt, denn als die ausgeklügelte Kriegslist einer geriebenen Kokette. Diesen Rettungsweg hat Adelina Patti ihrer kleinen beweglichen Persönlichkeit entsprechend eingeschlagen und mit jener natürlichen Frischc, Anmuth und Kindlichkeit behauptet, welche in solchem Fall ein größeres Glück ist, als aller Kunstverstand.

Die treffliche Artôt-Padilla, welche noch 1871 in Wien als Norina aufgetreten, besaß zu viel Einsicht, um zu übersehen, daß für die Reife und Fülle ihrer Persönlichkeit nicht sowohl kindicher Uebermuth, als geistige Ueberlegenheit das passendere Ausdrucksmittel biete. Und im Ausdruck dieser geistigen Ueberlegenheit dem einfältigen Pasquale gegenüber war sie nahezu großartig. Sie hielt sich augenscheinlich an die dem Libretto zu Grunde liegende Originalfigur, an die „Listige Wittwe" von Goldoni. Die zwei kontrastirenden Hälften, in welche das Benehmen Norina's zerfällt, waren von beiden Künstlerinnen durch maßhaltende Grazie möglichst ausgeglichen. Insbesondere die Patti hatte die angelnde Koketterie vor dem Kontrakt ebenso hübsch auf das Allernothwendigste beschränkt, wie später die Tyrannei gegen den gefangenen Fisch; dort wurden wir nicht durch die Rohheit der Heuchelei, hier nicht durch die Heuchelei der Rohheit verletzt. Den schönsten Abschluß gewann die Patti mit dem entzückenden Vortrag des kurzen Schlußwalzers „La morale in tutto questo", einer

Nummer, welche den meisten Sängerinnen so wenig lohnend erscheint, daß sie dafür den sog. „Todolini-Walzer“ oder sonst ein Bravourstück einlegen. Man sei jung, anmuthig, talentvoll und vor allem natürlich, man habe eine frische Stimme und eine ausgebildete mühelose Technik — das ist „la morale in tutto questo!“

XI.

Der neubearbeitete „Tannhäuser“ und der vervollständigte „Lohengrin“.

Opern von R. Wagner.

(Wien 1875.)

Im November 1875 gab das Wiener Hofoperntheater Richard Wagner's „Tannhäuser“ zum ersten Male „nach der neuen Bearbeitung.“ Das Neue derselben besteht zunächst in der bedeutenden Erweiterung und Umgestaltung der ganzen Scene im Venusburg (erster Akt), sodann in einer Anzahl schon in der Original-Partitur enthaltener, aber bisher unaufgeführt gebliebener Stellen. Die neue Venusberg-Musik wurde bekanntlich 1861 für die Große Oper in Paris nachkomponirt, wo man von Wagner die Einfügung eines Ballets in den „Tannhäuser“ wünschte. Er fand dafür im ersten Akt „an dem üppigen Hofe der Venus die allergeeigneteste Veranlassung zu einer choreographischen Scene von ergiebigster Bedeutung.“ Im Zusammenhange mit dieser breiten Entfaltung der ersten Scene steht auch die neue Reduktion der Ouvertüre. Der Komponist hat den ganzen Schlußsatz der-

selben kassirt und läßt die Repetition des Venusberg-Motivs gleich — bei aufgezogenem Vorhang — die Aktion auf der Bühne begleiten. Dadurch geräth die Ouvertüre mit ihrem weitaus besten Theile in unmittelbaren Kontakt mit der Scene, und ihr wohlfeiler Spektakelschluß, der geigenumheulte und -umwinselte Pilgerchor, bleibt uns erspart. Daß die Tannhäuser-Ouvertüre in ihrer ursprünglichen, spektakelhaft ausgehenden Form dem Publikum lieber ist und beliebter bleiben wird, ist trotzdem leicht zu begreifen. Die Komposition der ersten Scene sprießt fast durchgehends aus den Motiven der älteren Venusberg-Musik, die nach allen Dimensionen erweitert und in dem späteren kombinatorischen Orchesterstyl Wagner's reich entwickelt ist. Eigentliche Tanzmelodien, im Sinne unserer guten und schlechten Balletmusik, treten nirgends hervor; das Ganze rauscht als freie Phantasie über alle erdenklichen Themen der Sinnlichkeit in Einem glühenden Lavastrom dahin. Die frühere Venusberg-Musik, das sinnlich Berauschendste und Gewagteste, was bis dahin auf der Bühne erlebt war, ist eine bürgerliche Sonntagsunterhaltung gegen dieses neue Bachanale von Nymphen und Faunen. Solch zügellose Entfesselung der Begierden, wie sie hier in den Massen-Evolutionen grinsender und ächzender Liebespaare sich producirt, dürfte selbst für den liberalsten Geschmack zu weit gehen. Sie ist geradezu unästhetisch. Während dieses getanzten oder gerasten Wollusttaumels sind natürlich alle Instrumente in Aufruhr, selbst Kastagnetten klappern drein. Einige in den Tanz eingefügte allegorische Velleitäten dünken uns keine glückliche Zugabe; theils sind sie nicht hinreichend verständlich, theils sind sie es zu sehr. Zur ersten Kategorie gehören drei mit den Beinen telegraphirende, dann aber das Gesicht schamhaft verhüllende Solotänzerinnen, unter welchen „die drei Grazien“ verstanden sein sollen. Zur zweiten: die Erscheinung des gewaltigen Schwanes mit beweglichem

Hals und Fittig, welcher eine schmachtend hingegossene Leda immer dringender umschnäbelt. Es wäre an den menschlichen Kourmachern, zu welchen wir die vier im Vordergrunde kankanisirenden Faune mit Bocksfüßen nur ungern zählen, wahrlich genug gewesen.

Nicht blos die Tänze im Venusberg, auch die gesungenen Scenen zwischen Venus und Tannhäuser sind wesentlich erweitert. Voll feiner, geistreicher Züge, interessiren alle diese Zuthaten den Musiker noch speciell durch den neuen, ganz dem „Tristan" und den „Meistersingern" angehörenden Styl, dessen unendliche Melodie hier in die einfachere, ältere Ausdrucksweise Wagner's hineinwächst, ohne sich recht organisch damit zu verbinden. Ob die gegenwärtige weitere Ausführung und Individualisirung der Venus-Rolle dramatisch nothwendig war, scheint uns äußerst fraglich. Frau Venus ist und bleibt eine „Teufelin", die in der früheren skizzenhaften Behandlung Wagner's deutlich genug hervortrat, während sie jetzt, abwechselnd bittend, flehend, drohend, bereuend, allzu menschlich sentimental wird, mehr eine trostlose Donna Elvira in ihrer Sehnsucht nach dem Einziggeliebten, als eine dämonische Allerwelts-Verführerin. Zahlreiche kleine Abänderungen des früheren Materials wecken in dieser Scene die vergleichende Aufmerksamkeit des Musikers, so zum Beispiel die Herabsetzung des Tannhäuser-Liedes um einen halben Ton tiefer, das Akkompagnement seiner dritten Strophe mit nervösen Synkopen statt der früheren gleichen Achtelnoten, die Aenderung des Taktes in „Naht euch dem Lande!", dann in der Melodie der Venus: „Geliebter, komm'!" (drei Viertel statt vier Viertel), welche jetzt schmeichelnde Flöten-Arpeggien umspielen 2c. Mit dieser ganz umgearbeiteten, zu mehr als doppeltem Umfange erweiterten Scene im Venusberg ist das „Neue" der jetzigen Bearbeitung beschlossen. Nur wenige kleine, meist glücklich erdachte Details sind neu im weiteren Verlauf der Oper, wie

das verlängerte Vor- und Zwischenspiel des Englischhorns zu dem Hirtenlied und die scharf einschneidende Violinfigur nach Tannhäuser's Ausruf: „Nach Rom!“ im zweiten Finale. Alles Uebrige, was wir in der jüngsten „Tannhäuser“-Vorstellung zum erstenmal hörten, ist nicht neu komponirt, sondern aus der ursprünglichen Partitur durch Tilgung der üblichen, damals von Wagner selbst angegebenen „Striche“ wieder hergestellt.

Richard Wagner gibt uns im 5. Band seiner „Gesammelten Schriften“ ausführliche Mittheilung über die Bedeutung dieser gestrichenen Stellen, deren unverkürzte Wiedergabe er nun „streng fordert“. Die eine Scene habe er dazumal in Dresden wegen einer mittelmäßigen Darstellerin der Venus, die andere wegen des unzureichenden dramatischen Talents seines ersten „Tannhäuser“ streichen müssen; nun jene Ursachen entfallen seien, hätten auch die Kürzungen keinen Sinn und keine Berechtigung mehr. Unseres Wissens haben jene Ursachen in Wien und auf anderen Bühnen überhaupt nicht gewaltet, und der einzige Grund für die Striche war die übermäßige Länge der Oper. *Dieser* Grund ist aber nicht hinweggefallen. Wir begreifen den Verdruß, welchen ein Autor über die Kürzungen seines Werkes empfindet — er will seine Ideen vollständig realisirt sehen und nicht so und so viel Seiten Partitur umsonst geschrieben haben. Aber verdient nicht auch der Verdruß der Theater-Direktoren einiges Mitgefühl? „Streicht nicht!“ rufen die Opern-Componisten. „Setzt uns nicht in die fatale Nothwendigkeit, streichen zu müssen!“ erwidern die Direktoren. In der That bleibt es schwer begreiflich, wie selbst die gewitzigtsten Componisten durch übermäßige Ausdehnung ihrer Opern immer wieder gegen ihr eigenes Fleisch wüthen. Wird denn irgend eine der großen Opern von Meyerbeer, Halévy oder Gounod unverkürzt gegeben? Nicht einmal in Paris, wo man doch an viel längere

Theater-Abende als bei uns gewöhnt ist. Wagner gab ein wohlthätiges Beispiel, indem er (nach dem „Rienzi") die fünfaktige Oper definitiv aufgab und zur dreiaktigen zurückkehrte. Aber diese drei Akte dehnt auch er über die normale Empfänglichkeit selbst des theilnehmendsten Publikums aus. Zwang ihn nicht die Riesenlänge seines „Rienzi" nachträglich selbst die Partitur um ein gutes Drittheil zu kürzen? Nützt es dem Eindruck der „Meistersinger", daß bei vollständiger Aufführung die Zuhörer, todmüde, den schönsten Theil des Werkes (die zweite Hälfte des letzten Aktes) kaum mehr zu verfolgen und zu genießen im Stande sind? Und haben wir nicht so eben im neuen „Tannhäuser" wieder dieselbe Wahrnehmung gemacht, daß ein ansehnlicher Theil des Publikums sich nach zehn Uhr entfernte, trotz des Respektes vor dem anwesenden Meister?

Was die restituirten Partien des „Tannhäuser" betrifft, so will uns ihre vom Komponisten verfochtene Unentbehrlichkeit nicht überall einleuchten. Sei es noch um das wenige Sekunden dauernde lebhafte Nachspiel zum ersten Finale, sei es um die dramatisch motivirten und musikalisch wirksamen Stellen Tannhäuser's und Elisabeth's im Finale des zweiten Aktes. Wenn aber Wagner die Weglassung auch nur einer von den drei Strophen des Tannhäuser-Liedes im ersten Akt so sinnlos findet, daß er „weit eher dazu rathen möchte, die Aufführung der ganzen Oper aufzugeben", so kann wohl Niemand dieser starken Uebertreibung beipflichten. Wir haben uns bisher, ohne das geringste Mißverständniß dieser Scene, vollkommen damit begnügt, das Tannhäuser-Lied (wohl die banalste Melodie, welche Wagner je geschrieben) statt dreimal nur zweimal zu hören. Ebenso zweifelhaft erscheint der Gewinn, den Wagner durch die Verlängerung von Elisabeth's Gebet im 3. Akt uns verspricht. Dieser Gesang mit seiner unerträglich monotonen Rhythmik und dürftigen Harmonie wirkt,

auf das Doppelte der früheren Länge ausgedehnt, ungemein ermüdend. „Die todesduftige Blume,“ wie Wagner das Pathos der Elisabeth nennt, entfaltet sich hier zur todesduftigen Langweile. Man darf nicht vergessen, daß diesem grauen Adagio lauter langsame, schwermüthige Musikstücke vorangehen und nachfolgen. Unter diesen Umständen scheint uns dem Eindruck des dritten Aktes besser gedient durch eine bescheidene Kürzung, als durch das Hinzufügen noch eines Pilgerchors, der, nach der eigentlichen Schlußscene, auf keine Aufmerksamkeit mehr zählen kann. Die Vorstellung des neu bearbeiteten „Tannhäuser“ währte volle vier Stunden. Wir konnten, ganz objektiv gesprochen, nicht wahrnehmen, daß die neuen oder wiederhergestellten Zusätze einen bedeutenden Eindruck auf die Zuhörer gemacht und diese ihre Lieblings-Oper dadurch wesentlich verschönert gefunden hätten. Uebrigens betont ja Wagner selbst, daß „bei Wiederholungen sich niemals nachholt, war für das charakteristische Gelingen einer dramatischen Darstellung bei den ersten Aufführungen unterlassen ward.“ „Der erste Eindruck,“ sagt er mit ausdrücklicher Beziehung auf diese „Tannhäuser“-Nachträge, setzt sich für das Publikum wie für den Darsteller als etwas Gegebenes, Bestimmtes fest, an dem jede Aenderung, selbst zum Besseren, in der Folge immer als Störung erscheint.“ Das Wiener Publikum schien in dieser Empfindung mit dem Meister zusammenzutreffen. Dieser hat übrigens selbst eine bisher immer und überall gesungene Stelle im Sängerkrieg gestrichen: die Replik Walther's von der Vogelweide. Sie bleibt jetzt weg, und statt an Walther adressirt Tannhäuser seine heftige Duplik gleich an Wolfram mit dem Worten: „O Wolfram, der du also sangest, du hast die Liebe arg entstellt!“ Der ohnehin sehr redselige Sängerkrieg wird aber durch diese neueste Kürzung keineswegs arg entstellt, im Gegentheil. Von Wagner selbst angeordnet, ist sie eine sehr bemerkenswerthe Anerkennung des Satzes, daß

die Unfehlbarkeit und Unverletzlichkeit sehr langer Opern-Partituren doch nicht unter allen Umständen ein Dogma sei.

Bald nach Wagner's Abreise von Wien hat man die frühere Form der Oper, den „alten" Tannhäuser definitiv wieder eingesetzt, zur lebhaften Befriedigung der Sänger, wie der Zuhörer.

Etwa vier Wochen nach dem vermehrten und angeblich verbesserten „Tannhäuser" brachte am 15. Dezember 1875 das Hofoperntheater — gleichfalls unter R. Wagners persönlicher Oberleitung — den neuscenirten Lohengrin. An diesem Tage waren es hundert Jahre, daß Boieldieu, der Componist der „Weißen Frau" geboren worden. Dieser, von den meisten Opernbühnen festlich begangene Gedenktag ward in Wien ebenso total ignorirt, wie zwei Tage später der Geburtstag Beethovens, welcher sonst regelmäßig durch die Aufführung des „Fidelio" gefeiert wird. Keine Entschuldigung wissen wir dafür, wohl aber eine ausreichende Erklärung: seit vier Wochen waren in Wien alle Gehirne vollständig wagnerisirt. Den Monat November hindurch absorbirte die Vorbereitung zum „Tannhäuser" die ganze Thätigkeit des Hofoperntheaters, im Dezember that es der „Lohengrin". Zwei Opern, deren Berechtigung ebenso unwidersprechlich ist, wie ihr andauernder Erfolg — aber doch zwei alte Opern, die hier auch ohne Wagner's Anwesenheit gut gegeben und fleißig besucht waren. Wenn das bloße Aufputzen und Complettiren zweier Repertoir-Opern einem großen Kunstinstitut so vollständig den Athem verschlägt, daß Alles Uebrige vernachlässigt und vergessen wird, so kann man das unmöglich einen gesunden Zustand nennen. Wagner's persönliches Erscheinen bringt allenthalben einen Geist der Unruhe und des Unfriedens mit, der leicht einen zersetzenden Einfluß auf das heimische Kunstleben übt. Die Anwesenheit des berühmten und genialen Mannes kann uns schmeicheln und geistig anregen, aber nicht schlechterdings

über ernstere Bedenken beruhigen. Seine Persönlichkeit saugt wie ein Schwamm alle musikalische Thätigkeit und Theilnahme auf, entmuthigt die Sänger durch Mißhelligkeiten und Ueberanstrengung, drängt das Publikum in Parteihader und die Direktion in eine schiefe Stellung nebst sehr aufrechtem Deficit. Zu diesen Uebelständen und Opfern steht, meines Erachtens, der Gewinn in keinem richtigen Verhältniß, den uns die Neuerungen im „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ gebracht haben.

Die Verschlimmbesserung des alten „Tannhäuser“ haben wir bereits kennen gelernt. Wenden wir uns jetzt zu „Lohengrin“, der, wie gesagt, neu scenirt und zum erstenmale ganz vollständig zur Aufführung gelangte. In dieser Gestalt spielte die Oper von halb 7 Uhr bis gegen 11 Uhr vor einem schließlich todmüden Publikum. Darin allein liegt schon eine Art Kritik der neuen „Vervollständigung“. Sie scheint uns noch viel bedenklicher als jene des „Tannhäuser.“ Der à la Parisienne umgearbeitete „Tannhäuser“ bringt doch einiges wirklich Neue, eigens neu Hinzukomponirte; das ist jedenfalls interessant, mag man es nun schön finden oder nicht. Zum „Lohengrin“ hingegen ist nichts Neues nachkomponirt; man gab ihn blos partiturgetreu mit all den Stellen, welche bisher aus gut praktischen Gründen weggestrichen waren. Man hatte jene Kürzungen vorgenommen, um dem Effekt der Oper zu nützen, wohl einsehend, daß eine drei-, höchstens vierthalbstündige Operndauer so ziemlich die äußerste Zumuthung an die Empfänglichkeit des Hörers und alles darüber Hinausgehende auch ein Verlorengehendes sei. Die Zeitdauer allein macht es freilich nicht aus. Wer hat nicht in Paris an Einem Abend „Richard Löwenherz“ und den „Schwarzen Domino“ oder „Fra Diavolo“ und dazu „Die Regimentstochter gehört, ohne Ermüdung gehört! Etwas Anderes ist es um eine so nervenaufregende, raffinirte, fortwährend in leidenschaftlichen

Superlativen schwelgende Musik, wie dieser „Lohengrin.“ Selbst der verlängerte „Tannhäuser“ wirkt lange nicht so ermüdend. Er bietet dramatisch wie musikalisch frischere Farben, eine wechselnde Handlung und reichliche Augenweide. „Lohengrin“ hingegen mit seinem allerdings einheitlicheren, aber monotonen Styl ermattet uns, wie ein zu warmes Bad. Das weiße Magnesiumlicht dieser Musik flimmert uns im dritten Akt bereits so schmerzlich vor den Augen, daß man den Schluß der Oper, auch in ihrer gekürzten Form, fast mit Ungeduld erwartet. Obwohl durch langen musikalischen Felddienst zu robuster Ausdauer abgehärtet, habe ich mich doch kaum jemals in so hingerichtetem Zustande befunden, wie nach diesem „vollständigen“ Lohengrin.*

Wie „Tannhäuser“ hat sich auch „Lohngrin“ einen festen Platz auf allen deutschen Bühnen erobert; er gehört zu den entschiedensten Lieblingen unseres Opernpublikums. Ob der Autor mit diesem Erfolg zufrieden sei, ist eine andere Frage. Denn nimmermehr kann er hoffen, daß die Hörer all den mysteriösen Tiefsinn und metaphysischen Höhenrauch wirklich im „Lohengrin“ wittern und verstehen sollen, den Wagner in seiner „Mittheilung an meine Freunde“ darüber offenbart. In dieser berühmten Broschüre — vielleicht dem geräumigsten Weihrauchfaß, welches je ein Autor für sich selbst geschwungen

* Arthur Schopenhauer, bekanntlich sonst das ästhetische Orakel Wagner's, sagt: „Die große Oper ist, indem sie schon durch ihre dreistündige Dauer unsere musikalische Empfänglichkeit immer mehr abstumpft, an sich selbst, wesentlich und essentiell, langweiliger Natur. Die längste Dauer einer Oper sollte zwei Stunden sein, die eines Dramas hingegen drei Stunden, weil die zu diesem erforderte Aufmerksamkeit und Geistesanspannung länger anhält, indem sie uns viel weniger angreift, als die unausgesetzte Musik, welche am Ende zu einer Nervenqual wird.“ (Parerga II. Seite 468).

— bezeichnet Wagner den „Lohengrin“ als den Typus des eigentlichen, einzigen tragischen Stoffes, überhaupt der Tragik des Lebenselementes der modernen Gegenwart, und zwar von der gleichen Bedeutung für die Gegenwart, wie die Antigone für das griechische Staatsleben es war! Noch tiefer deutet Wagner die politische Symbolik der Elsa: „durch das Vermögen dieses unbewußten Bewußtseins, wie ich es selbst mit Lohengrin empfand, kam mir auch die weibliche Natur zu immer innigerem Verständniß. Elsa, das Weib — diese nothwendigste Wesenäußerung der reinsten sinnlichen Unwillkür — hat mich zum vollständigen Revolutionär gemacht. Sie war der Geist des Volkes, nach dem ich auch als künstlerischer Mensch zu meiner Erlösung verlangte.“ Glücklich die „Freunde,“ die das verstehen, aber noch glücklicher Jene, die Wagner's Selbsterläuterungen nie zur Hand nahmen. Denn wem bei einer Aufführnng des „Lohengrin“ all der abenteuerliche Tiefsinn einfiele, den Wagner selbst darüber verlautbart hat, der könnte bei aller Vorliebe für diese Musik unmöglich in andächtiger Stimmung bleiben.

„Lohengrin“ wurde, wie gesagt, zum erstenmal in seiner ganzen Vollständigkeit, gegeben. Von den früher gestrichenen, jetzt neu aufgeführten Stellen wären als auffällig und einigermaßen wesentlich nur zwei zu nennen: die kurze Verschwörungsscene der vier Anhänger Telramund's im zweiten Finale und ein längerer Dialog zwischen dem abschiednehmenden Lohengrin und der ihn zurückhaltenden Elsa in der Schlußscene der Oper. (S. 217 bis incl. S. 231 des Klavierauszuges mit Text). Fragt man, ob diese neue, die Vorstellung um mehr als eine Stunde verlängernde Redaktion des „Lohengrin“ Aussicht auf bleibenden Bestand habe, so gibt uns eine ziemlich zutreffende Antwort Wagner selbst. Bei Gelegenheit der Aufführung von „Lohengrin“ in Bologna schreibt er nämlich „an einen italienischen Freund“, er sei nach lauter unvollständigen Auf-

führungen dieser Oper auf deutschen Theatern ein einzigesmal in München dazu gelangt, „Lohengrin" seinen Intentionen vollkommen gemäß einzustudiren. Hierauf habe es ihn nur verwundert, „daß es dem Publikum gänzlich gleich blieb, ob es den Lohengrin so oder anders vorgeführt erhielt; ward die Oper späterhin wieder nach der alten Routine gegeben, so blieb der Eindruck immer derselbe". In Wien zeigte sich keineswegs eine so vollständige Indolenz; es ist dem normal organisirten Publikum nicht „gänzlich gleich", sondern höchst erwünscht gewesen, als die Hofopern-Direktion die neueste, allzu harte Lohengrin-Haft wieder auf ihr früheres milderes Ausmaß herabsetzte und wie zum „alten" Tannhäuser auch wieder zurückkehrte zum „alten" Lohengrin. —

III.

Porträt-Skizzen.

I.

Zwei französische Tenoristen.

Roger und Duprez.

(1880.)

1.

Roger und Duprez — neben Adolphe Nourrit die gefeiertsten Tenoristen, welche die französische Oper in den letzten sechzig Jahren besessen — haben ihr Leben selbst beschrieben. Vor wenigen Monaten erschienen „Souvenirs d'un chanteur" von G. Duprez, und ganz kürzlich ist diesen „Le carnet d'un ténor" von G. Roger gefolgt. So nahe diese beiden Selbstbiographien in ihrem Stoffgebiete sich berühren, so verschieden sind sie in ihrer Tendenz und Darstellungsweise. Duprez, der, längst vom Theater zurückgezogen, als rüstiger alter Herr noch in Paris lebt, schrieb seine Memoiren in zusammenhängender Erzählung, und zwar für den Druck, für das große Publikum. Was Roger niederschrieb und nun von seiner Witwe veröffentlicht wird, war nie für den Druck bestimmt. Es ist ein Notizbuch (carnet), ein Tagebuch, dem Roger blos zu eigener Freude und Förderung seine Erlebnisse,

seine Gedanken und Empfindungen anvertraut hat, wie der unmittelbare Eindruck sie ihm diktirte. Das gibt diesen Aufzeichnungen eine wohlthuende Frische und Wahrhaftigkeit. Wie es in der Regel mit Tagebüchern geht, die, einmal ernstlich begonnen, uns bald lieb und lieber werden, immer sorgfältiger und ausführlicher gerathen, vom bloßen Erlebniß immer weitere Kreise der Beobachtung und des Urtheils ziehend, so ging es auch mit den Aufschreibungen Roger's. Um seine rein persönlichen Erlebnisse gruppiren sich immer dichter und anmuthiger seine Bemerkungen über Gesang und Darstellung, Sänger und Komponisten, fremde Städte und Menschen. Alles in jenem freimüthigen, urbanen Tone, welcher den geistvollen Künstler und den liebenswürdigen, gebildeten Menschen im Leben zierte.

Gustave Roger, ein Pariser Kind, ist am 17. December 1818 geboren. Dieser „December" machte ihm viel Herzweh in späteren Jahren. „Sie haben mich um ein Jahr älter gemacht!" klagte er mir wehmüthig, als ich im Jahre 1868 schrieb, Roger sei für einen Mann von fünfzig Jahren beneidenswerth jugendlich in Stimme und Erscheinung. Ich schlug dem gekränkten Künstler in Fétis' biographischem Lexikon sein Geburtsjahr 1818 auf. „Ja wohl," seufzte Roger, „aber erst am 17. December! Man hält mich beinahe um ein Jahr älter, und ein Jahr ist viel in meinem Alter!" Sohn eines Notars, aber Großneffe des Grafen de la Grange, Gouverneurs von Arras, und Neffe des Deputirten Baron Roger, wuchs Gustav mehr kavaliermäßig als bürgerlich auf. Seiner ersten Erziehung verdankt er die ungezwungene, vornehme Haltung, die ihn im Salon wie auf der Bühne auszeichnete. Zum Juristen bestimmt, wurde er nach Beendigung seiner Studien im Kollège Louis le Grand zu einem Advokaten in die Praxis gegeben. Der Akten überdrüssig und voll früher Theater-Passion, flüchtet Roger und tritt als Vaudeville-Lieb-

haber auf einer kleinen Bühne auf. Er wird entdeckt, und sein strenger Onkel schickt ihn zu einem Notar in Argentan, wo es gar kein Theater giebt. Da errichtet der junge Roger selber eine Art Theater im Wirthshaus „zum Löwen". Der Theaterzettel mit der Schlußbemerkung: „Man zahlt nach Belieben und erst beim Herausgehen" und der Unterschrift: „Gustave Roger, Directeur" gehört zu den komischsten dieser Gattung. Der Notar wohnte der Vorstellung bei, applaudirte seinem talentvollen Praktikanten und setzte ihn am andern Morgen vor die Thür. Nun wurde Roger nach einem andern Nest, Montargny, geschickt — dieselbe Geschichte. Da gab die Familie endlich nach, und der junge Advokatenschreiber durfte ins Konservatorium eintreten. Nach einem Jahre verließ er es mit zwei ersten Preisen (Gesang und Deklamation) und debütirte 1838 in der Opéra comique als Georges in Halévy's „Blitz". Der Erfolg des erst zwanzigjährigen Sängers war ein entschiedener und seine Karrière damit fest begründet.

Zehn Jahre wirkt Roger an der Komischen Oper. Als er sein Tagebuch beginnt, träumt er bereits von der „Großen". Eine stillschweigende Gegnerschaft und Gereiztheit bildet sich zwischen ihm und seinem Direktor, welcher Roger mit verletzender Gleichgiltigkeit behandelt, um ihn am Vorabend der Kontrakts-Erneuerung billiger zu bekommen. Am Schlusse dieses Engagements übernimmt Roger, der anfangs in Halévy's „Blitz" den Buffo Georges gesungen, die ernste Tenorpartie Lyonel, nach dem berühmten Chollet, für den auch Zampa und der Postillon von Lonjumeau geschrieben waren. Die übertriebenen Lobsprüche, welche Roger in der Generalprobe von Halévy und St. Georges empfängt, thun ihm weh: „Chollet war in seiner Rolle vortrefflich gewesen, und nun verkleinern die Autoren sein Verdienst, um mich zu erheben. Traurige, immer wiederkehrende Wendung der Dinge! Also, wenn ich selbst im Niedergang begriffen

bin, und es kommt ein intelligenter junger Mann mit Stimme und ohne Bauch, so wird man ihm ebenso meine Vergangenheit, meine Reputation unter die Füße breiten, um ihn zu erheben. Aber wie," setzt er mit feiner Selbstbeobachtung gleich hinzu, „stößt diese Reflexion, zu der ich mich doch durch aufrichtigste Freundschaft für Chollet gedrängt glaubte, nicht hart an die Eigenliebe? O Egoismus, solltest du das wahre Triebrad selbst unserer besten Handlungen und Gedanken sein?" Ueberaus wohlthuend berührt die neidlose, warme Anerkennug, mit der Roger von anderen Sängern, insbesondere von seinen Rivalen, den damals gefeiertesten Tenoristen spricht. Die Stimme Mario's nennt er „geradezu unbegreiflich, bezaubernd durch Reiz, Kraft und Leichtigkeit". Einem stimmbegabten, aber durch Effekthascherei verdorbenen Tenoristen in London stellt er zum Muster seinen Kollegen Duprez auf: „unser Aller Muster". Und da er eines Abends ein verunglücktes hohes B gewissenhaft in sein Tagebuch einträgt, fügt er mit schmerzlicher Bewunderung bei: „Wie hat Rubini das wundervoll herausgeschleudert!"

Mit unwiderstehlicher Macht zieht es Roger zur Großen Oper. „Erziehung und Anlage", klagt er, „weisen mich an das Große, und ich bin einem Genre verfallen, das nur eine geringe Stelle in der Literatur einnimmt und gar keine in der Poesie." Seine brennende Begierde, zu großen heroischen Partien überzugehen, macht Roger offenbar ungerecht gegen die französische Opéra comique, deren beste Schöpfungen doch überhaupt das Beste bleiben, was die französische Musik hervorgebracht hat. Ja, seine eigenen Leistungen taxirt er in diesem Augenblicke kaum ganz richtig; denn so bewunderungswürdig Roger als Raoul, Edgar, Fernand auch gewesen, sein Vollendetstes, Individuellstes gab er doch im musikalischen Lustspiel, in der „Weißen Frau", „Fra Diavolo", „Johann von Paris", im „Schwarzen Domino" 2c. Den

Anfeindungen und Eifersüchteleien seiner Collegen setzt er nur verdoppelten Fleiß, verdoppelten Muth entgegen: „Unbeirrt von solchen Spöttern, will ich hoch aufwärts blicken und nur an die Zukunft denken. Ja, man muß Ehrgeiz haben! Wäre Bonaparte ohne Ehrgeiz gewesen, so hätten wir keinen Napoleon gehabt."

Verdi's Opern und die neu-italienische Gesangsmethode flößen ihm unverhohlenes Mißtrauen ein. „Die italienische Schule", sagt Roger, „hat niemals einen besonderen Ideengehalt besessen, aber sie schrieb gut für die Stimmen und schonte sie. Jetzt trachtet sie nach tiefer Bedeutsamkeit, ohne sie zu erreichen, und ruinirt die stärksten Lungen in wenig Jahren. Ich weiß nicht, welche Zukunft der Verdi'schen Schule bevorsteht, aber lächerlich bleibt es, wie diese Musik sich an die höchsten Ideen wagen darf und erhabene poetische Schöpfungen wie Macbeth oder Hernani entkleidet, um ihnen eine Neger-Generals-Uniform anzuziehen." Ueber die Wechselwirkung der neuesten italienischen Sänger und ihrer Componisten urtheilt Roger sehr richtig. „Warum", meint er, „sollte der Componist weniger faul sein, als der Sänger? Wenn dieser leichter eine Wirkung durch die Stimme, als eine Wirkung durch den Gedanken erzielt, so wird der Maëstro sich die Gedanken sparen und die nämliche Phrase wieder und wieder anbringen, die hundertmal den Erfolg eines Sängers gemacht hat". Roger empfindet einen gerechten Stolz, daß er niemals den Tondichter stimmlichen Effekten opfere. Er selbst habe langsam und anhaltend gearbeitet; immer mit Vertrauen in die Zukunft, bei fortwährendem Mißtrauen in die eigenen Kräfte. Unablässig ist seine Aufmerksamkeit auf die Deklamation und Mimik gerichtet. Es ist bezeichnend, daß Roger einmal irgend ein Drama vom Souffleurkasten aus ansieht, um in der Nähe genau die Mimik des trefflichen Bouffé zu studiren.

Im Sommer 1847 geht Roger, mit Urlaub von der Komischen Oper, nach London zur italienischen Saison. Hier pflegt er sein Tagebuch mit besonderem Eifer und Glück. Im Hydepark und Kensington sieht er Alles beisammen, was reich und vornehm ist, unter den herrlichsten Bäumen, auf feenhaftem Rasen. Trotzdem scheint ihm, daß die Engländer sich ungefähr anmüsiren wie Maikäfer, denen hinten ein Strohhalm anklebt. „Gewiß haben diese Leute irgend etwas, das sie genirt und was wir nicht sehen können. Wo? das sagen sie uns nicht.“ In Roger lebt ein warmes patriotisches Gefühl; er liebt sein Frankreich über Alles. Darum erfaßt ihn eine unbeschreibliche Wuth, als er, in einem Concerte auftretend, Wellington dicht vor sich sitzen sieht. „Ich hörte die Stimme, die bei Waterloo commandirt hat; ich blickte in die Augen, die den Rücken des Kaisers gesehen. Singen! Einen Mann ergötzen, den ich hätte vernichten mögen!“ Dennoch bewundert er aufrichtig die Engländer als eine große Nation, die ihre Helden, wie Wellington, zu ehren weiß. Frankreich hingegen, klagt Roger, Frankreich kümmere sich weder um seine Vergangenheit noch um seine Zukunft. Es ist nicht ohne prophetischen Instinkt, wenn Roger hier schmerzlich ausruft: „O Frankreich! Der Wurm, der an dir nagt und dich zu Boden werfen wird, das ist dein Esprit, oder gerade herausgesagt, deine prahlerische Geschwätzigkeit (blague). Du glaubst an nichts und spottest über Alles.“

In London hört Roger zum erstenmale zwei der berühmtesten Sängerinnen, die Viardot-Garcia und Jenny Lind. Beide wollen ihm anfangs nicht recht gefallen. Die Viardot als Romeo macht ihm den Eindruck eines Dilettanten, der nach gründlichstem Studium seiner Rolle sich jede Geste, jeden Seufzer notirt. Er nennt sie „eine Larve, der das Leben fehlt; eine Camelie, verdammt, vom Duft zu träumen.“ Doch gesteht er gerne, daß diese Leistung vielleicht ganz anders

gewirkt hätte, wären Stimme und Gesicht der Viardot ebenso schön wie ihre künstlerische Gewissenhaftigkeit. Später gewinnt Pauline Viardot über Roger denselben Zauber, dem kein ihr Näherstehender sich entwinden konnte. Er nennt sie „eine Wissenschaft ohne Pedanterie und die vollkommenste musikalische Organisation.“ Die Lind hört er zuerst, mit einiger Enttäuschung, als Norma. „Die Casta diva singt sie gut; diese Anrufung des Mondes harmonirt mit ihrem träumerischen deutschen Naturell; aber die Wuthausbrüche des liebenden Weibes, der verrathenen Mutter — nein und tausendmal nein! Das ist klein und verzwickt. Und die Stimme — wie verbraucht!“ Allein mit jeder Rolle der Lind wächst Roger's Bewunderung für sie, und mit derselben ihn ehrenden Offenheit gesteht er in seinem Tagebuche den Irrthum des ersten Eindruckes. So schreibt er von Jenny Lind als Lucia: „Eine der größten Künstlerinnen, die zu hören mir je vergönnt war. Ihre in der Höhe bezaubernde Stimme ist leider schwach in der Mittellage — aber welche Intelligenz, welche Erfindungskraft! Sie ahmt Niemanden nach, unablässig dreht und wendet sie die dramatische Situation wie die musikalische Phrase. Es sind Züge in ihrer Leistung, die einen Wald- und Moosgeruch ausströmen. Das erquickt inmitten all der sogenannten Talente die nur eine Eigenschaft besitzen: die nette Ausführung. Sie haben die Stimme, aber nicht das innere Feuer.“ Die Gastspieltour, welche Roger mit Lumley's italienischer Gesellschaft nach Schottland unternimmt, entzückt ihn hauptsächlich um Jenny Lind's willen. „Welches Glück für mich, daß ich diese seltene Frau studiren kann! Da sie sich im Innersten wahr fühlt, ist sie voll Zuversicht und leistet Großes, ohne an die Kritik zu denken. Der Glaube an sich selbst macht ihre Stärke; sie achtet sich und lebt wie eine Heilige. Man möchte glauben, sie halte sich von Gott abgesendet, die Völker durch die Religion der Kunst zu beglücken.“ Am 3. November 1848 singt Roger

mit der Lind in der „Regimentstochter." Im letzten Akt, während des Vorspiels zum Schlußrondo, sagt sie leise zu ihm: „Hören Sie jetzt gut zu, Roger, es sind die letzten Töne, die Sie von mir auf dem Theater hören." Roger, ganz bestürzt, konnte nicht glauben, daß sie wirklich, mitten in ihren Triumphen, plötzlich der Bühne entsagen werde. Und doch war es so. „Sie hat das Leben einer Heiligen geführt. Aber man spricht von einem Bischof, der ihr trotzdem Scrupel in den Kopf gesetzt habe. Gott möge ihn richten!"

Durch einen sonderbaren Zwischenfall kam Roger dazu, zum erstenmale den Raoul in den „Hugenotten" zu singen. Diese Oper war in London zum Benefize der Viardot angekündigt. Mario sagt Mittags wegen Heiserkeit ab. Die Direktion beschwört Roger, den Raoul zu übernehmen. Er hat diese Rolle niemals gesungen, niemals probirt — freilich kennt er die „Hugenotten" auswendig. Er weiß, daß er um seine Zukunft spielt. Erringt er an dem Abend keinen Erfolg, so wankt seine Stellung an der Pariser Großen Oper, bevor er sie noch angetreten; reussirt er, so ist es ein Triumph. Roger schließt die Augen, wie Einer, der ins Wasser springen will, und — nimmt den Antrag an. Die einzige Bedingung, die er stellt, französisch singen zu dürfen, anstatt italienisch, wird zugestanden, und Roger's Wagstück glückt vollständig. Die allgemeine Bewunderung, welche dieser improvisirte Raoul sich erzwang, hatte zur Folge, daß der ewig zaudernde und suchende Meyerbeer sich entschloß, Roger mit der Rolle des Propheten zu betrauen. Vom Dezember 1848 bis April 1849 wird das kolossale Werk studirt und probirt; Roger und die Viardot (Fides) feiern darin ihre größten Triumphe.

Im Jahre 1849 macht Roger seine erste Kunstreise nach Deutschland. Er lernt seine Rollen deutsch, was seine Landsleute für unmöglich gehalten. Roger entdeckt in sich das Talent für fremde Sprachen und meint nicht ohne Grund,

daß jeder gut organisirte Musiker dieses Talent haben müsse. Er gibt kleine Hülfsmittel an die Hand und räth vor Allem, sich nicht durch die Schriftzeichen erschrecken zu lassen, „deren gothische Spitzen uns von allen Seiten in die Augen stechen.“ Es folgen bald eine zweite, dritte, vierte Reise nach Deutschland; Roger jubelt über die warme Anerkennung, die er in Berlin, Dresden, Frankfurt, Hamburg findet. Er kann sich wie ein Kind freuen mit irgend einem ihm dargebrachten Zeichen der Verehrung und Begeisterung. Nur die Manie der Deutschen für Albums ist ihm gräßlich. In Dresden erhält er von unbekannter — natürlich weiblicher — Hand einen Blumenstrauß mit einem langen, überschwenglichen Gedichte. Er gibt sich die Mühe, das Gedicht ins Französische zu übersetzen; bringt es wirklich in ganz nette Verse, schämt sich dann ein wenig dieser Eitelkeit und beruhigt sich schließlich selbst mit dem allerliebsten Ausrufe: „Mais, bah! on n'est pas ténor pour rien!“

Im Mai 1854 tritt Roger zum letztenmale in der Pariser Großen Oper auf, als Fernand in der „Favorite“. Ueber die Gründe seines Ausscheidens spricht sich das Tagebuch nicht deutlich aus; der berühmte und verwöhnte Künstler scheint, wie so viele seiner Collegen, auf mehr Gold und Lorbeern Anspruch gemacht zu haben, als dem Einzelnen, und sei es der Beste, im festen Engagement zu Theil wird. Er zieht es darum vor, im Auslande von Bühne zu Bühne zu reisen. „Je suis mon maître!“ sagt er sich mit stolzer Genugthuung.

„Nach der Jagd“ überschreibt Roger das letzte Kapitel seines Tagebuches. Es ist die unglückliche Jagd gemeint, bei welcher sein Gewehr sich zufällig entlud und ihm den rechten Arm zerschmetterte. Roger benimmt sich bewunderungswürdig standhaft und muthig bei diesem Unglücke. Der verstümmelte Arm wird amputirt, ein künstlicher mecha-

nischer Arm muß ihn vertreten. Einige Monate nach der Amputation schreibt er schon in sein Tagebuch: „Denken wir nicht mehr an den verlorenen Arm", und reist zu neuen Gastspielen nach Deutschland. Er entzückt noch mit halben Gliedmaßen und einer halben Stimme durch die Wärme und Feinheit seines Vortrages, die Anmuth seines Spieles. Als ihm endlich auch die Reste seiner Stimme untreu werden, widmet sich Roger mit vollem Eifer dem Gesangsunterricht und bildet während seiner zehnjährigen Wirksamkeit am Pariser Conservatorium manchen tüchtigen Sänger. Er kränkelte nur kurze Zeit und sah dem Tode mit Gelassenheit entgegen. Gustav Roger starb in Paris am 12. September 1879. In ihm hat die dramatische Gesangskunst einer ihrer größten und liebenswürdigsten Meister verloren.

2.

Als Seitenstück zu Roger's Buch, etwas dünner an Umfang und Gehalt, präsentirt sich die Selbstbiographie von Duprez. Sie wird von dessen zahlreichen Verehrern gewiß als willkommene Gabe begrüßt werden. Den Reiz des Roger'schen Tagebuches erreicht sie gleichwohl nicht entfernt. Hinter diesen, am eigenen Wohl und Wehe, am eigenen Thun und Lassen festklebenden Mittheilungen bewegt sich keine so anregende, geist- und gemüthvolle Persönlichkeit wie die Roger's. „Souvenirs d'un chanteur" nennt Duprez sein Buch. Welche Erinnerungen wären aber einem Sänger wichtiger und theurer, als die an seine Bühnenerfolge? Duprez erzählt sie denn auch mit Vorliebe, freilich auch mit einer naiven Gutmüthigkeit, der man nicht böse werden kann. Allein ihre volle Resonanz werden Druprez' „Erinnerungen" doch nur bei jenen Lesern finden, welche den berühmten Tenoristen selbst gehört haben

und ihren eigenen werthvollen Erinnerungen beizählen. Mir selbst ist es leider nicht so gut geworden; ich habe Druprez gesehen und gesprochen, aber niemals gehört. Es war im Ausstellungsjahre 1867 in einer glänzenden Soirée bei August Wolff, dem Chef der ersten Pariser Klavierfabrik, wo man Duprez vergebens bestürmte, irgend eine Kleinigkeit zu singen. Die Heiserkeit, mit welcher er sein Ablehnen entschuldigte, war keine bloße Ausrede, denn der alte Herr hörte sonst im Freundeskreise noch immer gern seine Stimme und den Applaus der Gäste, beides wie ein Echo aus früheren guten Tagen. Aber etwas anderes Musikalisch-Dramatisches wollte er uns zum Besten geben: ein Marionetten-Theater, das, ursprünglich nur für seine Kinder erdacht und geübt, allmählig in Paris eine erstaunliche Berühmtheit erlangt hatte. Duprez' Sohn Léon und seine Tochter, die treffliche Sängerin Karoline Duprez-Vandenheuvel, stellten in einer Nische des Salons ein kleines Puppentheater mit Decorationen und drei bis vier beweglichen Figuren auf, welche sie sehr geschickt mittelst Schnürchen von oben dirigirten. Sie wählten an diesem Abend den vierten Akt aus Donizetti's „Favorite“; Fernand und Leonore machten die ergötzlichsten, jeder Phrase genau folgenden Bewegungen, während die beiden Geschwister hinter der Scene ihre Partieen mit feinem parodistischen Vortrag sangen. Mann konnte unmöglich etwas Drolligeres erleben; die blasirtesten Gesichter leuchteten vor Heiterkeit, die feierlichsten Rücken krümmten sich vor Lachen. Dieser mit unglaublichem Talent ausgeführte Scherz, anfangs nur in vertrautestem Freundeskreise produzirt, machte bald so viel von sich reden, daß die Familie Duprez ihn vor Napoleon III. und seinem Hof aufführen mußte.

Papa Duprez, auch von dieser kleinsten Opernbühne bereits zurückgezogen, hörte aus einem Fauteuil wohlgefällig zu. Ein kleiner vierschrötiger Mann mit schwarzgrauem Krauskopf,

niedriger Stirn, und breitem Mund, so uninteressant und spießbürgerlich aussehend, daß wir ihn für einen reichgewordenen Schankwirth oder Käsehändler gehalten hätten. Erzählte er doch selbst freimüthig, daß eine berühmte Tänzerin der Großen Oper bei der Generalprobe von „Wilhelm Tell" hinter ihm ausrief: „Was? Das soll der neue Tenorist sein, der mit so hoher Gage statt Nourrit engagirt wird? Eine solche Kröte? Unmöglich!" Auch mir wollte es bei dem ersten Anblick Duprez' durchaus nicht eingehen, daß diese unansehnliche Figur mit dem derb prosaischen Gesichte als Raoul, Edgar oder Fernand das Publikum hinreißen konnte, ein Publikum zumal, das an die poetische Erscheinung Nourrit's gewöhnt war. Und dennoch wissen wir, daß es so gewesen. Hören wir nur, wie Roger — gewiß kein bestochener Richter — über Drupez als Othello schreibt, noch im letzten Jahre von Duprez' Bühnenthätigkeit (1849): „Duprez hat uns heute Alle elektrisirt. Welche Kühnheit! Welche große Seele! Ein furchtbarer alter Löwe. Wie er sein Eingeweide dem Publikum ins Gesicht schleudert! Denn das sind nicht mehr Noten, was man hört, sondern etwas wie die Explosion einer von Elephantenfüßen zermalmten Brust; sein Blut, sein eigenes Leben ist's, daß er vergeudet, um dem Publikum einen jener Bravorufe zu entlocken, den die Römer dem sterbenden Gladiator spendeten. Es erinnerte mich an ein Bild der spanischen Tortur, schrecklich und erhaben. Ja wohl, erhaben! Denn trotz der Ungleichheiten einer mehr noch durch die Leidenschaft als durch die Zeit zernagten Stimme bewährt er noch immer die große Schule und findet selbst in seinen Mängeln die Mittel, stylvoll zu bleiben. Wenn dieser Mann einmal verschwunden ist — die Welt wird keinen ähnlichen zu hören bekommen. Amüsirt haben mich wahrlich diese Kunstrichter und kleinen Musiker, die im Foyer aburtheilen. Sie finden, das Duprez

zu sehr schleppt, daß er den Mund zu stark öffnet, Gott weiß, was sonst noch Alles. Was thut das? Ist es doch flüssiges Erz, was er in diese weitgedehnten Rhythmen gießt, und wenn er den Mund zu weit aufreißt, so zeigt er uns wenigstens ein Herz."

Gilbert Duprez ist 1806 in Paris geboren. Der musikalisch früh entwickelte Knabe genießt den Unterricht des berühmten Institut-Direktors für religiöse Musik, Choron, der ihn zu sich ins Haus nimmt und ihm eine bedeutende Laufbahn vorhersagt. Diese will sich allerdings nicht so schnell eröffnen. Gilbert verliebt und verspinnt sich in allzu frühe Heirathsideen; er wird, um sie abzuschütteln, von seinem Vater für einige Monate nach Italien geschickt. Die gewünschte Wirkung bleibt aber aus, und kaum zurückgekehrt, nimmt der junge Duprez, um heirathen zu können, ein schlechtes Engagement im Odéon-Theater an, welches zu jener Zeit auch Opern gab. Mit neunzehn Jahren debütirt er als Almaviva in Rossini's „Barbier" (1825). Die erste über ihn erschienene Kritik (von Charles Meurice) meldete, daß man, um Duprez' Stimme zu hören, im Souffleurkasten sitzen müsse, und daß Alle, die ihn durch's Perspektiv betrachten, anfangs glauben, das Glas verkehrt vor's Auge genommen zu haben. Das Odéon macht bald darauf Bankerott, und Duprez, der inzwischen geheirathet hat, steht mit Weib und Kind brotlos da. Er giebt einige kaum die Kosten deckende Konzerte in Provinzstädten und erhält endlich ein Engagement bei der Opéra Comique. Als er auch diese Stelle bald verliert, geht er nach Italien und wird nach längerem Warten von Merelli für zweite Partien engagirt. Seine Frau sang gleichfalls zweite Rollen, hat es übrigens auch später zu keiner ersten gebracht. Als Primadonna stand die gewaltige Pasta wie eine Riesin neben dem kleinen Duprez. Diese gefeierte Künstlerin, deren dramatisches Talent Duprez weit höher an-

schlug, als ihre Gesangstechnik, hatte für den strebsamen jungen Tenoristen niemals ein Wort der Aufmunterung. Größere Aufmerksamkeit erregte Duprez erst, als er in kleineren Städten, wie Como, Varese, Bergamo, erste Partien singen durfte. In Bergamo lernt er Donizetti kennen, der eben seinem alten Meister Simon Mayer eines von dessen älteren Werken neu einstudiren half. Es war die Oper „L'amour conjugale", deren Libretto mit Beethoven's „Fidelio" identisch ist. Ueber den gut bayrischen Italiener Simon Mayer, von dem wir stets eine sehr solide Vorstellung hegten, erfahren wir durch Duprez, daß er regelmäßig stark berauscht zu den Proben kam, in welcher Tugend ihm die übrigen Musiker treulich nachahmten, was dann immer „un spectacle burlesque" abgab.

Was der Carrière des anfangs mühsam aufstrebenden Duprez einen plötzlichen Ruck nach oben gab, war Rossini's „Wilhelm Tell." Bisher hatte Duprez nur als „Tenorino" gewirkt, niemals in starken, heroischen Rollen. Da verbreitete sich in Italien der Ruf von Rossini's „Tell", der zum erstenmal 1829 in Paris aufgeführt, aber keineswegs von dem erwarteten und verdienten Erfolg gekrönt war. Demungeachtet ließ der Impresario Lanari diese Oper ins Italienische übersetzen, um sie während der großen Badesaison in Lucca zu geben. Er hatte die abenteuerliche Idee, die Altistin Pisaroni für die Rolle des Arnold zu engagiren, was selbstverständlich einer barbarischen Verstümmelung dieser Tenorpartie und des ganzes Werkes gleichgekommen wäre. Die Pisaroni war sehr häßlich und hatte in Paris Mühe gehabt, ihr großes Talent geltend zu machen. Sie trat zuerst in „Semiramis" auf, und als sie nach ihrer ersten Phrase „Eccomi al fine in Babilonia!" (die sie vom Publikum abgewendet sang) sich umkehrte, ging ein Gemurmel des Schreckens durch das ganze Haus. Erst im Verlaufe der Oper siegte ihre Kunst über den ersten Eindruck ihrer abstoßenden Gesichtszüge. Da sie aber in Mailand

nicht die erwartete Anerkennung fand, löste sie auch den Kontrakt mit Lanari, welcher dann in arger Verlegenheit die Rolle des Arnold seinem Tenorino Duprez übertrug. Der erste Akt lag noch vollständig in dessen Sphäre und Vortragsweise, aber er fühlte, daß die leidenschaftlichen Accente in dem großen Terzett des dritten, die heroische Arie des vierten Aktes nicht mit kleinen Stimm-Mitteln bestritten werden könnten, ohne lächerlich zu werden. „Es bedurfte," schreibt Duprez, „der Concentration meiner ganzen Willenskraft, aller physischen und moralischen Kräfte. Wohlan! rief ich mir zu, vielleicht gehe ich darüber zu Grunde, aber mein Ziel werde ich erreichen. Und so fand ich sogar mein hohes C, das später in Paris so viel Erfolg hatte."

Die „Pergola" in Florenz war das erste große Theater, in welchem Duprez eine hochdramatische Rolle, eben den Arnold im „Tell", sang. Und von dem Augenblicke an, da er sich diesem großen Genre auf großen Bühnen hingab, wuchs sein Organ an Kraft und Umfang. Eine solide Gesundheit vorausgesetzt, erklärt Duprez das Singen in großen, weitläufigen Theatern für vortheilhaft, weil es den breiten, kraftvollen Vortrag bedingt und ausbildet. Nicht genug rühmen kann Duprez die kollegiale Freundschaft und Liebenswürdigkeit der Caroline Ungher, mit der er durch zwei Jahre in allen Städten Italiens Donizetti's beliebte „Anna Bolena" sang. Die Ungher hob auch 1832 seine Tochter Caroline Duprez aus der Taufe. Duprez' Erfolg in Donizetti's Opern knüpfte die innigsten Freundschaftsbande zwischen dem Sänger und dem Komponisten. Ausdrücklich für Duprez schrieb Donizetti in Neapel die Rolle des Edgar in der „Lucia" und hat für manche Stelle dieser Partie den guten Rath Duprez' erbeten und befolgt. So sollte ursprünglich die große Sterbescene Edgar's wie jede beliebige andere Opern-Arie schließen; auf den Rath Duprez' ließ Donizetti das Hauptthema von den

Violoncellen wieder anstimmen und dazu Edgar's Klagen in schluchzend abgerissenen Tönen verhauchen. Von verschiedenen drolligen Bühnenerlebnissen Duprez' sei hier nur eines erwähnt, als ein Beispiel von dem, was oft heimlich auf der Bühne vorgeht, während das Publikum unten vor Rührung zerfließt. Duprez singt in Donizetti's „Parisina“ ein Liebes- und Abschiedsduett mit der Ungher. Als zärtliches Andenken hat er sich in dieser Scene ihr Schnupftuch auszubitten. Parisina reicht es ihm, er drückt es stürmisch an seine Lippen — o weh, sie hatte hineingespuckt! Ein Ausruf, so etwas wie „Schweinnigl!“ entfährt ihm, und die Beiden singen schwärmerisch in den gefühlvollsten Terzen weiter.

Nachdem Duprez mehrere Jahre erfolgreich in Italien gesungen hatte — zuletzt 1836 in Neapel mit der Malibran — kehrte er voll Zuversicht nach Paris zurück, wo er auch bald, von Halévy und Rossini unterstützt, ein vortheilhaftes Engagement bei der Großen Oper erhielt. Nur die Rollenzutheilung machte in dem Contract einige Schwierigkeiten. Der gefeierte Tenorist Nourrit stand damals im ausschließlichen Besitz des schönen, von ihm „creirten Repertoires“. Nur zwei Opern daraus waren, obwohl erst einige Jahre alt, beinahe in Vergessenheit gerathen; die „Stumme von Portici“ und „Wilhelm Tell“. Mit diesen zwei Rollen wollte sich Duprez für den Anfang begnügen und verlangte nur, daß alle großen Tenorpartien in künftigen neuen Opern zwischen ihm und Nourrit redlich getheilt werden sollten. Da erklärte Nourrit plötzlich, die Pariser Oper verlassen zu wollen. Er gab seine Abschiedsvorstellungen und gleich darauf Duprez seine Antrittsrolle: Arnold im „Tell“. Es war am 17. April 1837. Sänger, Musiker, Choristen, Alle betrachteten Duprez mit scheelen Blicken. In Thränen zerfließend, mit dem Ausruf: „Geh', geh' zur Schlachtbank!“ entläßt ihn seine geängstigte Frau. Ihm selbst, der in Italien keine Furcht

gekannt, ist diesmal nicht geheuer zu Muthe. Er hat keine Freunde im Saale, und gleich bei seinem Auftreten erregt er durch die enorm hohen Stiefelabsätze, welche seinem Wuchse nachhelfen sollten, allgemeine Heiterkeit. Noch in den ersten Scenen weiß er in seinem Angstgefühle selbst nicht, ob er gefallen oder mißfallen habe. Aber nach der mit ganzem Feuer gesungenenen Stelle „O Mathilde!" reißt ein Sturm von Beifall ihn glücklich aus jedem Zweifel. Auf Meyerbeer's Wunsch studirt er die „Hugenotten"; es ist die sechzigste Vorstellung dieser Oper, in welcher Duprez zum erstenmal den Raoul singt. „Glauben Sie", fragt ihn Meyerbeer bedenklich, „daß die „Hugenotten" es auf achtzig Vorstellungen bringen werden?" — „Ohne Zweifel", antwortete Duprez, „das Werk erfreut sich allgemeiner Gunst und trägt viel Geld ein." — „Gleichviel", erwidert Meyerbeer; „ich möchte trotzdem wetten, daß die „Hugenotten" nicht achtzig Aufführungen erleben." Und er wettet mit Duprez um den Betrag seiner Tantièmen für diese zwanzig Vorstellungen. Natürlich gewinnt Duprez die Wette und streicht eine hübsche Summe ein. Er erzählt das Geschichtchen als ein charakteristisches Beispiel, wie sehr es Meyerbeer verstand, den Eifer der in seinen Opern beschäftigten Künstler anzuspornen, und wie wenig er dabei seine Geldbörse schonte.

Zu Anfang des Jahres 1838 erscholl die Kunde von dem tragischen Selbstmorde Nourrit's, der sich in Neapel vom drittem Stockwerke seiner Wohnung herabgestürzt. Einige Mißfallenszeichen im Publikum, die ihn an seiner Kunst, seiner Zukunft zweifeln machten, hatten den höchst reizbaren und ehrgeizigen Künstler zu dem entsetzlichen Schritte getrieben. Man hat, um sich letzteren zu erklären, auch den Namen Duprez' eingemischt, von dem sich Nourrit angeblich in der Gunst der Pariser verdrängt glaubte. Was Alles in dem leidenschaftlich erregten Herzen Nourrit's zuletzt vorgegangen,

wer kann es wissen? Aber, daß das Benehmen Duprez' gegenüber Nourrit ein durchaus loyales und tadelloses gewesen, das stellen die Memoiren des wackern Mannes außer jeden Zweifel.

Verdi's „Jerusalem" (französische Bearbeitung der „Lombardi alla prima crociata") war die letzte neue Oper, in welcher Duprez sang. Nach zwölfjähriger Wirksamkeit an der Großen Oper verließ er im Jahre 1849 diese Bühne. Es kränkte ihn, daß Meyerbeer, im Begriffe, seinen „Propheten" auf die Bühne zu bringen, nach einem „neuen" Reizmittel suchte und den jüngern Roger für die Titelrolle auserwählte. Doch gesteht Duprez einsichtsvoll genug, er selbst habe gefühlt, daß die Frische seiner Stimme und jene Biegsamkeit, die sie durch zwanzig Jahre besessen, sich verminderе; daß von den Eigenschaften seiner Jugend ihm nur die Kraft geblieben war, aber ein begrenzteres, schwerfälligeres, weniger glänzendes Organ. Der Moment schien ihm gekommen, wo er der Bühne mit Ehren entsagen konnte und sollte. Er beschließt, sich fortan der Ausbildung junger Talente zu widmen, vor Allem aber seiner unwiderstehlichen Neigung, zu komponiren. Was Duprez' Kompositionen betrifft, von denen er mit leidenschaftlicher und leidvoller Umständlichkeit spricht, so ist dies ein wahres Unglückskapitel, welches darauf hinausläuft, daß immer eine seiner Opern wegen schlechter Aufführung durchgefallen oder eine andere, trotz ihres Werthes, gar nicht angenommen worden sei. Glücklicher als mit seinen Kompositionen war Duprez mit seinen Schülern. Am Konservatorium hatte seine Thätigkeit freilich keinen langen Bestand, weder unter Cherubini's, noch unter Auber's Direktion. Duprez schien sich schwer zu subordiniren, begab sich häufig ohne Urlaub auf Reisen und fand sich schwer beleidigt, als eines Tages das Ministerium solchen Unregelmäßigkeiten durch eine allgemeine Verordnung zu steuern versuchte. Duprez nahm seine Entlassung, da er sich „noch zu jung und that-

kräftig fühle, um seine Freiheit preiszugeben". Er errichtet nun selbst eine Privat-Gesangschule und giebt mit seinen Eleven Opernvorstellungen in der Provinz. Die bedeutendste von seinen Schülerinnen ist, neben seiner Tochter Caroline Duprez, Madame Miolan-Carvalho, welche im Jahre 1849 zum erstenmale in Paris auftrat und daselbst heute noch (1883) Gretchen, Julia, Ophelia und andere jugendliche Hauptrollen singt. Duprez selbst sang natürlich in den genannten Provinzvorstellungen noch mit, am liebsten den Edgar neben seiner Tochter als Lucia. Das Heimweh nach der Bühne ist eine wahrhaft schmerzliche Krankheit einst gefeierter Sänger und weder durch Alter noch durch Unglück ganz zu kuriren. Einige glückliche Jahre verlebt der alternde Künstler noch auf seiner ländlichen Besitzung in Valmondois, wo die Gemeinde ihn sogar zu ihrem Maire erwählt. Nicht erspart bleibt ihm die bittere Wahrheit von Goethe's Ausspruch: „Lange leben heißt Viele überleben." Rasch nacheinander sieht er seine besten Freunde, seine geliebte Gattin und seine hochbegabte Tochter Caroline sich durch den Tod entrissen.

Gilbert Duprez hat sein vierundsiebzigstes Jahr erreicht und lebt gegenwärtig ganz zurückgezogen in Neuilly bei Paris. In dieser ländlichen Einsamkeit, nur mehr umgeben von den Bildern einer glücklichen Vergangenheit, hat er seine Erinnerungen geordnet und niedergeschrieben. Sie klingen wohlthuend aus in einem Accord schöner Dankbarkeit und bescheidenen Selbstgefühles. „So gering auch heute mein Vermögen ist," schließt Duprez seine Memoiren, „und so bescheiden meine Lebensweise, ich fühle mich doch glücklich durch das Loos, das mir auf Erden beschieden war, und segne den Himmel, der mich in einer Epoche geboren werden ließ, wo es mir möglich wurde, mir nach Maß meiner Fähigkeiten einen Namen zu erringen, dessen man freundlich gedenkt."

II.

Christine Nilsson und Faure.

(Wien 1878.)

Christine Nilsson ist seit mehr als einem Decennium diesseits wie jenseits des Oceans als ebenbürtige Rivalin der Patti gefeiert. Sie hat diese Höhe nicht so leicht, nicht so rasch erstiegen, wie ihre italienische Nebenbuhlerin. Die kleine Adelina, aus einer Künstlerfamilie stammend, war unter Opernmelodien und Theaterkostümen aufgewachsen und sang schon als vierzehnjähriges Mädchen in Newyork öffentlich mit größtem Erfolg. Anders unsere schwedische Sängerin. Im selben Jahre wie die Patti geboren (1843), kam Christine Nilsson als das achte Kind eines Bauern in dem Dorfe Hussaby, Provinz Smaland, zur Welt. Der Vater, der mit Hilfe seiner Familie den Boden bebaute, machte Sonntags auch den Vorsänger in der lutherischen Kirche und lehrte Christinen die Noten. Lesen und Schreiben lernte das Kind in der Dorfschule; größer geworden, wurde sie bei der Feldarbeit und in der Hauswirthschaft beschäftigt. Ihr Bruder Carl, ein passionirter Geiger, entdeckte zuerst die schöne Stimme seiner Schwester und nahm sie bald mit, wenn er als

Musikant auf Märkte und Hochzeiten zog. Dort sang sie an seiner Seite schwedische Volkslieder. Auf solch' einem Jahrmarkte (zu Ljungby) führte der glückliche Zufall einen angesehenen Kunstfreund aus der Hauptstadt, Herrn v. Thornechjelm, herbei. Entzückt von ihrer Stimme, ihrem Ausdruck, ihrem offenen, kindlichen Wesen, erbat er sich von Vater Nilsson die Erlaubniß, für die Ausbildung des Mädchens sorgen zu dürfen. Zwei Jahre verweilte nun Christine in einem Pensionat zu Gothenburg, erhielt da die ersten Gesanglektionen, trieb dann in Paris drei Jahre lang mit rastlosem Eifer Gesangstudien unter der Leitung von François Wartel und bestand endlich am Theater lyrique ihr erstes Debüt am 27. Oktober 1864 als Violetta („Traviata") ihr zweites als Königin der Nacht in der „Zauberflöte". Die Bravour und Reinheit, mit welcher die Debutantin die hohen Stackatostellen und Passagen dieser Rollen bewältigte, wirkten wie ein Blendwerk. Erst 1868 wurde sie in der Großen Oper engagirt, um die Ophelia in „Hamlet," der neuen Oper von Ambroise Thomas, zu singen. Von da an datirt der europäische Ruf der Nilsson.

Mit der „Ophelia" eröffnete Christine Nilsson auch ihr Gastspiel im Wiener Hofoperntheater. Gleich ihr Erscheinen wirkte einnehmend wie die glücklichste Vorbedeutung. Hohe ebenmäßige Gestalt, ein edles, feingeschnittenes Antlitz, aus dem zwei große stahlblaue Augen bald rührend blicken, bald leidenschaftlich aufleuchten, die Haltung aufrecht, ruhig, alle Bewegungen harmonisch. Jetzt öffnet sie den Mund mit seinen perlengleichen Zähnen und flüstert die ersten Töne des Duetts mit Hamlet. Es gibt kaum in irgend einer Oper ein so unscheinbares Entrée der Primadonna, als das Opheliens im „Hamlet"; ja streng genommen bilden für sie die ganzen drei ersten Akte nur Ein unscheinbares und undankbares Entrée zum vierten Aufzuge, der zuerst ihrer musikalischen und dramatischen Kunst volle Entfaltung gestattet. Allein schon

jenes kleine Eingangsduett verrieth die echt künstlerische Individualität der Nilsson. Man kann es nicht anspruchsloser und schlichter vortragen, aber auch nicht überzeugender, inniger. Ihre Stimme, ein hoher Sopran von hellem, offenem Klange und wunderbarer Ausgeglichenheit, besitzt keine imponirende Gewalt, heute nicht einmal den süßen Reiz der Jugendfrische, schmeichelt sich aber mit weichen, reinen Flötentönen unwiderstehlich in Ohr und Herz. Ein leichter Schleier ruht über den mittleren Tönen, ähnlich wie bei Jenny Lind, mit welcher die Nilsson nicht blos die Landsmannschaft, sondern den Grundzug ihres musikalischen Charakters gemein hat. Wir lieben diesen zarten, matten Duft, der meistens auf jenen Organen liegt, die eine empfindungsreiche Innerlichkeit im Gesange auszuströmen berufen sind.

Im zweiten Akt hat Ophelia nur Ein Gesangstück; die Nilsson hielt die beiden Strophen desselben, — die erste vor Hamlet's Eintritt, die zweite nach demselben — mit geistreicher Feinheit auseinander und fand dann für den Schmerz über Hamlet's Entweichen den einfachsten und rührensten Ausdruck. Der einfachste und rührendste Audruck — das ist der Talismen, durch welchen die Nilsson uns immer und überall gefangen nimmt, auch wo der Komponist ihr durch keinen Effekt zu Hilfe kommt. Ihre Aktion beschränkt sich auf das Nothwendige, aber dieses ist mit wunderbarem Instinkt erfaßt und vollständig wiedergegeben. Ueberraschend schön und wahr, dabei ihr allein angehörend, ist die Auffassung des Terzetts im dritten Akt. Durch die vernichtende Mahnung Hamlet's: „Geh' in ein Kloster!", wird Ophelia zuerst gegen den Abgrund des Wahnsinns gedrängt; hier schon deutet die Nilsson das Herandämmern der Geistesnacht an, welche Ophelien im vierten Akte umfangen hält. In der großen Scene des vierten Aktes entfesselte Christine Nilsson die schönste Art von Virtuosität, welche wir in so tragischer Situation uns denken können: eine

Virtuosität, die man nicht merkt, eine Bravour, die man vergißt ob der tiefen Empfindung, worin jede Note getaucht ist. Wer nach manchen Berichten nur eine große Virtuosin erwartet hatte, fand jetzt — eine große Künstlerin. Die einzelnen, anscheinend blos der Bravour gewidmeten Koloratur-sätze und -Sätzchen wußte sie durch bezeichnendste Mimik, Aktion und Tonfärbung dramatisch zu motiviren — sie quollen aus Ophelia's Seele, nicht blos aus ihrer Kehle.

Wir sahen bald nachher Christine Nilsson als Margarethe in „Faust" und als Valentine in den „Hugenotten". Daß sie als die lieblichste Verkörperung Gretchens in Gounod's „Faust" uns entgegen treten werde, ließ sich nach ihrer Ophelia vorhersagen. Und schon ihre erste Erscheinung im Zauberspiegel war von schönster, entscheidender Vorbedeutung für die ganze Rolle, beinahe eine Art stummer Ouvertüre, welche den Charakter der einzuleitenden Oper und ihre Hauptmomente ankündigt. In ihrem anschmiegenden weißen Kleide vor dem Spinnrad sitzend, ist sie das ideal echte Gretchen; und nicht als regungslose Wachsfigur, wie sonst üblich, erscheint sie hier dem entzückten Faust, sie spinnt und dreht das Rädchen, von dem Ausdruck ungetrübten Friedens zu nachdenklichem Sinnen und tiefer Traurigkeit übergehend. Die Begegnung mit Faust im zweiten Akt wollte uns nicht recht befriedigen: sie war zu vornehm, zu gefaßt und erhielt durch das langgezogene Gis in der Schlußphrase einen Anhauch von ruhiger Ueberlegenheit, welche zu unserem deutschen Gretchenbild nicht stimmt. Durch das elegante Französisch, mit dem sie die deutsche Ansprache Faust's beantwortete, mußte dieser Zug noch mehr hervortreten. Man darf nicht vergessen, daß von Goethe's Gretchen manche Charakterzüge in dem Operntexte ganz fehlen und die übrigen vielfach modificirt erscheinen durch das Medium französischer Musik. Deutsche Sängerinnen, welche das Goethe'sche Drama oft darstellen gesehen, wissen auch in der

Oper das Naive, Bürgerliche, Realistische Gretchens mehr hervorzuheben, „einer Seele, deren Einfalt nicht salzlos ist," wie Vischer hervorhebt. Die Lichtgestalt der Nilsson hat aber in ihrer Weise auch Recht; wir möchten den leichten Heiligenschein nicht anfechten, der ihr Gretchen von Anfang bis zu Ende umschwebt. Zu den vollendetsten Leistungen der Nilsson gehört die Schmuckscene, sie strahlt von reizendsten Gesangsdetails, die, den Worten sich eng anschmiegend, nirgends kokett vordrängen. Ueberraschend gelingt ihr in Ton und Miene die Verbindung von leichtem Schrecken und geheimer Freude über den Schmuck. Die Liebesscenen singt sie überaus keusch und innig; schon auf ihren ersten Tönen liegt das Morgenroth zärtlicher Schmerzen. In der Domscene versinnlicht sie die ringende Trostlosigkeit Gretchens vor dem Madonnenbild mit ergreifendem, dabei stets malerisch schönem Geberdenspiel. Sie verharrt aber nicht durchwegs in Verzweiflung; stellenweise beruhigt sich ihr Aufruhr durch das Bewußtsein innerer Schuldlosigkeit, und sie singt die C-dur-Stelle mit dem Ausdruck kräftigsten Gottvertrauens, bis schließlich der Anblick Mephisto's sie niederwirft. In Paris wird diese Scene richtiger und poetischer so gegeben, daß Gretchen den bösen Geist, der, von ihr ungesehen, ganz nahe hinter einem Pfeiler singt, beim Hinausgehen erblickt. Der Anblick des unbeweglich an dem Pfeiler lehnenden Mephisto wirft sie nieder, ohne daß er, wie bei uns, sein brutales „Sei verflucht!" ihr direkt ins Gesicht schleudert. In der Kerkerscene markirt die Nilsson den Wahnsinn Gretchens nur wenig und mildert ihn zu einer traumartigen leichten Trübung des Bewußtseins, das sie beim Eintritt Mephisto's vollständig wiedergewinnt. Wir wollen diese Auffassung der Nilsson durchaus nicht als die schlechtweg oder allein richtige vertheidigen, haben wir doch von bedeutenden Künstlerinnen die Scene weit greller und doch auch überzeugend wahr spielen

sehen. Aber die Darstellung der Nilsson fließt nicht blos aus ihrem obersten ästhetischen Prinzip, daß Häßliche, Verzerrte überall zu mildern, so weit es nur die dramatische Wahrheit erlaubt, sondern auch aus ihrer eigenthümlichen und stylvoll durchgeführten Auffassung der ganzen Rolle. Ihr ist das Gretchen der Schlußscene bereits ein mit Gott versöhntes, halb schon dem Himmel angehörendes Wesen, dessen geistige Störung nicht grell und nicht bis ans Ende vorherrschen darf. Wer so lange, zusammenhängende, innige Gebete spricht, wie Gretchen in der dreimal sich steigernden Strophe „Anges purs!“ (wieder eine bedeutende Abweichung Gounod's von dem Goethe'schen Original), der ist nicht mehr wahnsinnig. An realistischem Detail und Theater-Effekt ist die Kerkerscene der Nilsson zu übertreffen, da ja für die höchsten Kraftstellen auch ihr Organ nicht völlig ausreicht, aber ihre verklärende Darstellung des Ausganges schließt, harmonisch zum Anfange zurückdeutend, das Ganze zu einem idealen Ring.

In Christine Nilsson begegnet uns die seltene Erscheinung einer aus innerster Ueberzeugung heraus schaffenden, immer wahren und reinen Künstlerin. Das verhindert nicht, daß diese holde Eigenart nicht allen Aufgaben gleich günstig entgegenkommt, ja daß der Umkreis dessen, was sie vollendet zu verkörpern vermag, ein begrenzter ist. Aussehen, Stimme, Temperament der Nilsson schließen sie zwar nicht aus von hochdramatischen Rollen, sie werden aber unzureichend, wo durch Gewalt der Stimme und ungestüme Leidenschaft entscheidend zu wirken ist. Dies ist der Fall in Meyerbeer's „Hugenotten.“ Schon in dem ziemlich eng gezogenen Rollenkreise der Jenny Lind bezeichnete Valentine den Punkt, wo der vollendetsten Virtuosität und edelsten Empfindung nicht mehr die volle Wirkung antwortete. Auch die Valentine der Nilsson ist ein seelenvolles, fein ausgeführtes Bild, das aber mit lauter lichten Farben gemalt scheint. Wo der Gegenstand ein brennendes Dunkelroth, ein

mitternächtiges Schwarz erheischt, da versagt auch die höchste Kunst eines Malers, auf dessen Palette gerade diese Farben fehlen. Wir haben Sängerinnen, welche die Kunst der Nilsson nicht entfernt erreichen, gerade die Valentine mit ungleich packenderer Wirkung singen hören. Der überwältigende Liebesdrang und all die heroischen Entschlüsse, die aus Valentinens ungeheuren Erlebnissen wie Feuersäulen aufsteigen, sie verlangen eherne Stimmen und ein bis zur Rücksichtslosigkeit leidenschaftliches Spiel. Die Wiener zumal sind so sehr gewöhnt, diese Rolle von stimmgewaltigen und passionirten Sängerinnen zu hören, daß sie sich hier eher mit dem Hohlspiegel der Uebertreibung befreunden, als mit einer mild und maßvoll abschwächenden Darstellung.

Die charakterisirende Kunst, mit welcher Christine Nilsson die verschiedenen Rollen trennt, ist uns nicht so wesentlich und werthvoll erschienen, wie das Gemeinsame, das sie zusammenhält; dramatisch: die Grazie und seelenvolle Bescheidenheit des Spiels; musikalisch: die vollendete Schönheit des Gesanges. Mag sie Gretchen oder Ophelia sein, bewegt von Freude oder von Leid, stets ist es ein vollendetes Singen, das von ihren Lippen strömt. Das feinste Gehör, wie wir es ja auch bei den schwedischen Quartettsängerinnen bewundert, hat sie als Pathengeschenk ihrer Heimat mitbekommen. Jenny Lind klagte uns manchmal, daß deutsche Sängerinnen so viel mit dem Herzen nnd dem Kopfe singen und so wenig mit dem Ohr. Die Intonation der Nilsson ist immer so entzückend rein, daß wir eine gute Violinspielerin in ihr vermuthen würden, wenn wir nicht zufällig wüßten, daß sie es wirklich ist. Wie ihrem Tonansatz, so lauschen wir auch immer ihrer Aussprache, im Französischen wie im Italienischen ein Muster von Korrektheit und Deutlichkeit. Ihr musikalischer Schönheitssinn bewahrt sie vor dem sinn- und geschmacklosen Beben der Stimme, vor dem Verrücken der Taktverhältnisse, vor dem

krampfhaften Hinaufschrauben oder Herausstechen einzelner Töne und ähnlicher Kontrebande, welche selbst berühmte Sängerinnen als angeblich „dramatisch“ ihrem Vortrag einschmuggeln. Als lebendiges Beispiel für alle singenden Menschenkinder, die überhaupt hörend zu lernen verstehen, ist die Nilsson unschätzbar. Ein Narr macht Hunderte verrückt, aber Ein Weiser erhält auch Hunderte bei Verstand. Und diese Eine große Eigenschaft hat Christine Nilsson mit Adelina Patti gemein: Beide sind wahre Konservatorien, sind Erhalter und Fortpflanzer des schönen Gesanges. Mit Parallelen zwischen der Patti und der Nilsson verschonen wir den Leser; die Vergleiche mit Sonne und Mond, mit Süd und Nord, mit Rose und Lilie kann der Genügsame so leicht sich selber machen und noch weiter ausspinnen bis auf Champagner und Bordeaux, Strauß und Lanner u. s. f. Jede von ihnen wirkt eigenthümlich und von der Andern so verschieden, wie ihre ganze Persönlichkeit, ihr Blick, ihr Ton verschieden ist, aber Eines sind sie Beide: Königinnen des Gesanges. Durch die Pracht und Unverwüstlichkeit ihrer Stimme, durch das blendende Feuerwerk ihrer Bravour ist die Patti im Vortheil — im holden Ausdruck inniger Empfindungen die Nilsson. Von Verschwommenheit, von zerfließender Sentimentalität ist die Schwedin trotzdem weit entfernt. Ihre Gestalten haben im Gegentheil eine sehr bestimmte Zeichnung, ihr musikalischer Vortrag fein und scharf gezogene Kontouren. Nur erscheint Alles eigenthümlich hell und klar; gegen die Farbenpracht der Patti wie das reine, durch kein Prisma gebrochene Licht. Dieses eigenthümliche, silberhelle Licht ist's, das, gleichmäßig über ihrer Gestalt ruhend, den Zauber und die Gefahr derselben bildet.

In Christine Nilsson war uns die beste, ja die einzige „Ophelia“ begegnet. Mit gleichem Recht können wir Faure den einzigen Sänger des „Hamlet“ nennen. Faure ist groß

als Sänger wie als Schauspieler, am meisten als Beides zugleich. Nie haben wir so innige Verschmelzung von Sprache und Gesang, von Ton, Mimik und Aktion erlebt. Bis an das feinste Geänder des Satzes, des musikalischen wie des poetischen, dringt Faure's seelenvoller, geistreicher Vortrag. Wir möchten an Niemann erinnern, der ein ebenso guter Deklamator und überdies die weit stärkere Natur ist, bereitete seine starre, unbiegsame Stimme ihm nicht so große Hindernisse in der Cantilene. Faure singt das einfachste, zarteste Arioso so innig, daß man dabei auf sein Spiel verzichten könnte, gerade wie er umgekehrt dramatische Scenen so vollendet spielt, daß man ganz auf den Sänger vergißt. Wie Roger und Capoul, so kommt es auch Faure zu statten, daß er mehrere Jahre lang an der komischen Oper wirkte, bevor er zur Großen überging; dort lernte er sprechen und spielen und jene leichte Beweglichkeit des Tones, welche andere, von Haus aus auf die materiellen Effekte der Großen Oper angewiesene Sänger sich später niemals aneignen. Faure's überaus schmiegsamer und ausgeglichener Bariton gehört keineswegs zu jenen Stimmen, die schon durch ihren bloßen elementaren Reiz entzücken, doch ist ihm Weichheit und sympathischer Wohlklang, namentlich in der Tenorlage, nicht abzusprechen. Nach dem Klange seiner Stimme hat man aber zu fragen aufgehört, sobald Faure die ersten Takte vorträgt und seine Stimme uns nur mehr als das Medium des vollkommensten seelischen und dramatischen Ausdruckes erscheint. Da ist nicht die kleinste Lücke wahrzunehmen zwischen dem Worte und dem Ton und wiederum zwischen diesem und der Mimik. Alles wirkt ununterscheidbar zu Einem dramatischen Ganzen zusammen, über welchem mannigfache Geistesblitze aufleuchten, ohne das Bild zu durchkreuzen. Daß bei einer zugleich geistreichen und virtuosen Persönlichkeit mancher Zug auch reflektirte Absichtlichkeit verräth, kann nicht auffallen. Eine Charakterzeichnung wie der Hamlet

des Faure scheint uns das Aeußerste, um nicht zu sagen das Höchste, was ein Sänger aus einer solchen Opernpartie schaffen kann.* Nicht müde wird man zu beobachten, welche Kunst hier in der musikalischen Phrasirung oder in der mannigfaltigen Tonfärbung, dort in einem Detail der Deklamation oder des Geberdenspiels waltet. Wir erinnern nur beispielsweise an den so verschiedenen Ausdruck, welchen Faure dem zweimal wiederkehrenden Ausruf: „Allez dans un cloître, Ophélie!“ gibt; an die stetig anwachsende Steigerung in seiner Scene mit der Königin, endlich in der Schauspielscene an die meisterhafte Versinnlichung einer erst unterdrückten, dann immer fieberhafter pulsirenden, endlich in helle Wahnsinnsflammen ausschlagenden Aufregung. Die Hamletvorstellung mit Faure und der Nilsson wurde in Wien vollständig in französischer Sprache gegeben.

Italienisch sang Faure den König in Donizetti's „Favorita“ und den Mephisto in Gounod's „Faust“. Die Wahl der erstgenannten Rolle mochte überraschen, denn König Alfonso ist nur in zwei Akten beschäftigt und durchaus auf lyrischen Gesangsvortrag angewiesen, während Faure's volles Talent sich immer erst an der schauspielerischen Aufgabe einer Rolle entzündet. Für den Kritiker war dieser kastilianische Alfonso trotzdem eine nothwendige Ergänzung zu Faure's Hamlet. Hatte hier Faure als Schauspieler geglänzt, so entzückte er dort als Sänger; wir haben nun beide Hälften, die zusammen den vollendeten dramatischen Sänger bilden. Es versteht sich, daß Faure dieselben auch in jeder einzelnen Rolle zum Ganzen vereinigt, so oft der Komponist deren gleiche und gleichzeitige Geltung gestattet. Arie und Duett des Königs in der „Favorita“ fließen in ziemlich leerem Wohlklang und veralteter italienischer Manier dahin; hier wirkte Faure, ohne

* Vergl. die Kritik über „Hamlet“ von Ambr. Thomas in meiner „Modernen Oper“ p. 179.

irgendwie mit schauspielerischen Mitteln arbeiten zu können, durch seine vollendete Gesangskunst. Er sang diese Stücke in reinstem italienischen Styl und verfiel doch nirgends den Unarten der modernen Italiener. Die Kavatine im dritten Akte, die beste Nummer des Königs, erhob Faure zu einer neuen und höheren dramatischen Bedeutung durch eine psychologische Entwicklung, die er ihr keineswegs als ein Fremdartiges, Willkürliches aufzwang. Er sang die erste Strophe, in welcher der König seiner Geliebten vor ihrer Vermählung mit Fernando Lebewohl sagt, mit einem Anflug von Ironie und verletzter Eigenliebe, gleichsam noch mit dem bittern Geschmack ihrer Treulosigkeit auf der Zunge. In der zweiten Strophe aber bringt Faure dieselbe Melodie wie gereinigt von allen häßlichen Nebenempfindungen, das alte Gefühl für Leonore gewinnt die Oberhand und durchströmt mit zitternder Wärme, wie unter niedergekämpften Thränen, jeden Ton. Mit dieser Kantilene erreichte Faure eine große Wirkung. Und doch, wir müssen dies beisetzen, nicht die ganze Wirkung, wie in Paris. Die französische Sprache bietet in ihrem Timbre wie in ihrer ganzen Satzfügung diesem Sänger eine Menge Häkchen, an welche er die feinsten Unterscheidungen, die leisesten Reize seines Vortrags knüpfen kann, während das klangvollere Italienische die Melodie wie glattes Oel abfließen macht. Faure spricht das Italienische ebenso gut wie seine Muttersprache, aber das Französische spricht *ihn* besser. Die ganze Rolle war von einer leichten und doch würdigen Eleganz getragen, welche in jeder Bewegung sich dem vornehmen und maßvollen, manchmal vielleicht zu maßvollen Gesang anschloß.

Faure's Mephisto ist ein geistreicher, unterhaltender fast liebenswürdiger Teufel. Er kennt seinen Goethe und hält sich an die Worte des Herrn, dem „der Schalk" am wenigsten zur Last ist, sodann an Mephisto's Versicherung, er sei „ein

Kavalier wie andere Kavaliere". Genöthigt, als Faust's Begleiter mit der Welt zu verkehren, muß er seine Teufelsfratzen ein wenig civilisiren, und viel Mühe kann das ihm, der eben im Handumdrehen den alten Faust verjüngt hat, unmöglich kosten. Faure hat seinem Mephisto die finstere Häßlichkeit abgestreift, aber nicht die Schärfe, die Ironie, die höhnische Schadenfreude. Das Lied vom Golde singt er mit einer aufregenden Lebendigkeit, die Scenen mit Martha Schwertlein mit ergötzlichem, souverän spielendem Humor, ohne je an's Possenhafte zu streifen. Neu und geistreich finden wir den Zug, daß Mephisto am Schlusse des dritten Aktes den auf Gretchens Fenster losstürzenden Faust gewaltsam zurückhält, bis Gretchens liebestrunkener Gesang die höchste Steigerung erreicht hat — da erst scheint ihm der rechte Moment gekommen, und er schnellt Faust wie eine Kugel aus dem Rohre aus seinen Armen.

Paris hat uns schließlich in Faure einen der glänzendsten Darsteller von Mozart's „Don Juan" geschickt. Es ist nicht so lange her, daß diese Krone aller Opernmusik in Frankreich anerkannt ist. In der Korrespondenz des ersten Napoleon finden wir folgende Stelle: „An Herrn Fouché. Bologna, 23. Juni 1805. Ich bitte mir zu sagen, was das für ein Stück ist, dieser „Don Juan," den man in der Oper aufführen will, und für das man die Erlaubniß zur Kostenbestreitung von mir verlangt. Ich möchte Ihre Ansicht über dieses Stück in Bezug auf die öffentliche Meinung kennen. „Wirklich lernten die Franzosen erst im Jahre 1805 „dieses Stück" kennen. Aber in welcher Verstümmlung! Das Duett zwischen Don Juan und Leporello: „O statua gentilissima" wurde in einem Wirthshause beim Wein, ohne die Statue, gesungen, und das Masken-Terzett — unglaublicherweise — von drei Gendarmen! Dabei wimmelte es von Aenderungen, Weglassungen und eingelegten Musikstücken von C. Kalkbrenner.

Dem Original getreu wurde „Don Giovanni" in Paris von italienischen Sängern im Jahre 1811 und französisch, in der Großen Oper, erst 1834 gegeben. Volle 43 Jahre nach Mozart's Tod! Eingebürgert finden wir jedoch „Don Juan" in der französischen Oper erst später; in der Regel gaben ihn in Paris die Italiener. Hektor Berlioz macht in seinen Memoiren das merkwürdige Geständniß, daß seine geringe Sympathie für Mozart, um nicht einen stärkeren Ausdruck zu gebrauchen, daher rühre, daß er als jüngerer Mann den „Don Juan" und „Figaro" immer nur italienisch, in der Opera italien, gehört; beide Werke hatten in seinen Augen den Makel, zur italienischen Schule zu gehören. Stets behielten in Paris die Italiener eine Art Vorrecht auf Mozart. Die Große Oper brachte „Don Juan" erst nach langen Zeiträumen. Ihr erster Don Juan war der Tenorist Nourrit, der zweite der Bariton Barhoilet (1841), der dritte endlich (1866) Faure. Seine hundertste Aufführung in der Großen Oper erlebte „Don Juan" am 4. November 1872, im selben Jahre da Halévy's „Jüdin" die dreihundertste feierte.

Einen gewinnenderen Don Juan als Herrn Faure haben wir kaum noch gesehen. Dies gilt insbesondere von der chevaleresken, galanten Seite dieses Charakters, für welche Faure die anmuthigsten Formen einer ungesuchten Vornehmheit besitzt. Es entspricht seiner ganzen Individualität, daß dieser mehr auf maßvolle Empfindung als auf dämonische Gewalt angelegte Sänger den Kavalier im Don Juan hervorhebt und dessen unbändige Sinnengluth unter einem Schirm feiner Bildung abdämpft. Dadurch kommt das Dämonische des Charakters namentlich in der Schlußscene zu kurz, bis dahin aber kann die Rolle schöner nicht gedacht werden. Schon vor zehn Jahren machte mir in der Pariser Oper Faure's Don Juan den Eindruck, daß er genau von dem Punkte abnehme,

wo Beck's Don Juan riesig zu wachsen beginnt. Faure und Beck sind nahezu Gegensätze von Haus aus. Die richtige Auffassung der Rolle besitzen zweifellos Beide, aber die verschiedene Naturanlage — Stimme, Persönlichkeit, Temperament — rückt dasselbe Bild in eine andere Beleuchtung. Beck's Don Juan fehlt es den ganzen ersten Akt hindurch und bis in die Hälfte des zweiten an der Leichtigkeit und Anmuth Faure's, dafür überragt er ihn weit in der Schlußscene mit dem steinernen Gast. Da tönt das Dämonische des Frevlers, der ganze Volltrotz der Naturgewalt aus Beck's eherner Stimme und spiegelt sich in seiner energischen, wuchtigen Mimik. Faure erschien uns ein wenig zu gefaßt beim Erscheinen des Geistes. Don Juan, der, an Geister und Gespenster nicht glaubend, die Statue nur in übermüthigem Scherze einlud, muß bei ihrem Eintritt in das äußerste Entsetzen gerathen. Das jüngste Gericht steht mit Einemmale, plötzlich, unerwartet, unentrinnbar vor ihm; der Schauder, der ihn erfaßt, soll sich dem Zuschauer mittheilen und uns wie eine kalte Schlangenhaut über den Rücken gleiten. Erst allmählig gewinnt Don Juan die Fassung, nach welcher sein Stolz ringt; erst gegen die Zumuthung, „sich zu bessern", bäumt er sich auf und wiederholt sein donnerndes Nein! Das letzte „Nein" bringt Faure mit voller Brust auf dem hohen A — eine Eigenmächtigkeit, aber eine aus der Situation zu rechtfertigende, und jedenfalls von gewaltiger Wirkung. Das Duett mit Zerline sang Faure bezaubernd und spielte es mit einer ihm allein angehörigen Steigerung von schmeichelnder Bitte bis zu gewaltsamem Angriffe. Ganz recht; Zerline muß sich einen Augenblick fürchten vor Don Juan, bevor sie seiner Werbung nachgiebt. Das „Champagnerlied" singt Faure nicht so rasend schnell und dennoch im Ausdruck fröhlicher, als die meisten deutschen Sänger. In Leporello's Mantel gehüllt, ahmte Faure mit diskreter Komik Rokitansky's Stimme und

Gangart nach; es war dies nicht blos ein ergötzlicher, sondern ein echt dramatischer, geistreicher Zug. Auch sein beziehungsvolles Hin- und Herspiel zwischen Donna Anna und Elvira, die er als irrsinnig verdächtigen will, gehörte zu den vielen kleinen Meisterstücken, welche Herrn Faure als großen Schauspieler kennzeichnen.

III.

Louise Dustmann.

(Ihr Abschied von der Bühne.)

Wien 1875.

Man kennt die schöne Antwort jenes arabischen Weisen, der, nach der Unsterblichkeit der Seele befragt, erwiderte: „Der Mensch lebt fort in seinen Kindern, in seinen Schriften und in seinen guten Werken.“ Zu den letzteren zähle der Künstler getrost seine guten Rollen. Er lebt in ihnen fort, noch lange nachdem sie Andere spielen. Die Nachwirkung großer dramatischer Leistungen schlägt man gemeiniglich viel zu gering an und stützt sich dabei auf Schiller's todmüde citirtes Wort. Ja, die Nachwelt wirft dem Mimen keine Kränze, aber sie flicht sie ihm in der Erinnerung lange und reichlich. Die edlen Eindrücke, die wir, in der Jugend zumal, vom Theater empfangen, gehören zu den allerstärksten; sie sind unsterblich in jedem künstlerisch gearteten Gemüth. Und an jenem unauslöschlichen Eindrucke der Bühnendichtungen selbst haftet festverbunden das Bild der großen Darsteller. Ja in gewissem Sinne regt sich diese lang nachwirkende persönliche

Pietät noch inniger für unsere Künstler, als für die Autoren selbst. Nachschwelgend in der Erinnerung an unser erstes Erleben des „Freischütz“, „Hans Heiling“, der „Jessonda“, denken wir weniger an die Persönlichkeit der Komponisten, die uns ja meist im Leben fremd geblieben, als an die geliebten Sänger, die uns jene Opern in lebendiger Schönheit verwirklicht haben. Die Werke selbst überleben den Meister, den Sänger, den Hörer; aber im Laufe der Zeit löst sich allmälig das Bild des Autors von seinen Schöpfungen los, das Bild des Sängers, der Sängerin bleibt damit in unserer Seele als etwas Individuelles, uns persönlich Theures verknüpft. Seit Jahren ruht Alois Ander in kühler Erde, aber in jeder seiner Rollen sehen wir ihn heute noch leben und hören die Zuschauer rechts und links flüstern: „Wie hat Ander das gesungen!“ Ja nicht einmal dieses thatsächlichen Zusammenhanges bedarf die überlebende Verehrung für einen Künstler — auch in den „Meistersingern,“ in „Romeo und Julie“ vernehmen wir unzähligemal den halbunterdrückten Ausruf: „Wie hätte Ander das gesungen!“

Und diese Unsterblichkeit verbleibt auch der Künstlerin, welche Ende 1875 freiwillig sich von unserer Opernbühne verabschiedet hat: Louise Dustmann. Von den Hunderttausenden, die ihr im Verlaufe der letzten 25 Jahre gelauscht haben, wird Keiner sie vergessen, und wenn die jugendlichsten ihrer Zuhörer einst als Greise den „Don Juan“, „Fidelio“, „die Hugenotten“ hören, so werden sie sich noch sagen: Wie herrlich war die Dustmann in diesen Rollen! Die Theater-Eindrücke der Jugend sind etwas Ideales, wie diese selbst, und werden im Alter idealisirt, wie diese selbst. Meine Erinnerung an Louise Dustmann reicht bis in den Winter 48 auf 49 zurück. Da begann sie als Fräulein Meyer mit kleinen Partien in der von Stöger und Lortzing geleiteten Josephstädter Oper. Ein schönes junges Mädchen mit ange-

nehmer, noch ungeschulter Stimme — das ist Alles, was damals von ihr zu sagen war und günstigen Falls auch gesagt wurde. Sieben Jahre später kam diese „Anfängerin" als Gast (von Prag) an's Wiener Hofoperntheater, eine fertige Künstlerin. Mit der souveränen Sicherheit des Gelingens, welche die Dreieinigkeit von Schönheit, Stimme und heiligem Geist verleiht, trat sie im Juli 1855 als Valentine auf und nahm das Publikum für immer gefangen. Sie hat im Verlaufe der folgenden zehn Jahre große Fortschritte gemacht — ihre spätere Darstellung der Armida und Klytämnestra wäre ihr damals noch unerreichbar gewesen — aber die Signatur ihres ganzen künstlerischen Wesens stand bereits fest ausgeprägt vor uns. Sie offenbarte sich sofort als echte Künstlernatur, sodann als eminent deutsche Sängerin. Ersteres bezeugte das begeisterte, vollständige Aufgehen der Dustmann in jeder Rolle. Mit der ganzen Hingebung eines schaffensfreudigen Enthusiasmus stürzte sie sich, gleichsam mit ausgebreiteten Armen, auf den darzustellenden Charakter; sie war Donna Anna, war Fidelio auch in den unscheinbarsten Scenen stummen Spieles, über der Situation sich selbst und das Publikum total vergessend. In dieser echten, hochfliegenden Begeisterung, mit der sie Alles spielte, und das Beste am besten, that es ihr Niemand gleich. Wo sie sich übernahm, dachte sie nicht entfernt an ein „Koulissenreißen", im Gegentheil, nur sie selbst ward gerissen von der Uebermacht der eigenen Empfindung. Niemals haben wir die geringste Koketterie, niemals das kleinste Vordrängen der eigenen Person oder Kunstfertigkeit an ihr bemerkt. In einem noch ungedruckten Tagebuche von Grillparzer las ich einmal folgenden Ausspruch über den Sänger Pöck: „Es giebt edle Naturen in der Kunstwelt, wie in der sittlichen; man kann sie durch Bemühung theilweise überbieten, im Ganzen aber nie erreichen." Dieses herrliche Wort Grillparzer's wende ich getrost auf Louise Dustmann an.

In ihren Neigungen, ihrem Wollen und Können war die Dustmann ausgeprägt deutsche Sängerin. Für die italienische Oper hegte sie so wenig Sympathie, wie für die französische Spieloper. Konsequent sträubte sie sich gegen jede Rolle von Verdi, weil er ihren Geschmack beleidigte; erst in letzter Zeit hat sie ausnahmsweise die Amalia im „Maskenball", eine noblere und dramatisch bedeutsame Partie, übernommen. Außerdem erinnern wir uns von italienischen Rollen nur der Norma. Wie der deutsche Gesang überhaupt die virtuose Schulung der Stimme vernachlässigt, so war auch die Dustmann nach dieser Richtung nicht hervorragend. Aber die Thatsache allein, daß sie die Norma singen konnte und wiederholt mit großem Erfolg sang, hebt sie hoch über die Mehrzahl der heutigen „dramatischen Sängerinnen", welche, nur in Richard Wagner nistend, vor jedem Lauf, vor jedem Triller zittern müssen. Frau Dustmann hat mit rühmenswerthem Fleiß sich auch im Coloratur-Gesang unablässig vervollkommnet und darin mit Hilfe ihres später so kunstreich ausgebildeten Mezza-voce respektable Erfolge erzielt. In dramatischer Hinsicht war ihre Norma so großartig angelegt, so hinreißend ausgeführt, daß wir davon uns unvergleichlich mehr gerührt und ergriffen fühlten, als von mancher berühmten Gesangsvirtuosin, die auch als Norma nur ein Konzert im Kostüm singt. Lieblings- und Meisterfach der Dustmann blieb jederzeit die deutsche Musik, insbesondere die romantische von Weber, Marschner und Spohr. Damit fiel ihre eigenste Empfindungsweise zusammen. Ein Ueberquellen der Empfindung, ein süßes, ahnungsvolles Dämmern und Sinnen, eine durchaus romantisch angewehte, aber stets gemüthvoll durchwärmte Phantasie war bestimmend für ihren Gesang, wie für die Tondichtungen jener Meister. Jessonda, Agathe, Rezia, Euryanthe, Rebekka („Templer und Jüdin") und Anna („Hans Heiling") gehörten zu den edelsten, innigsten Ge-

stalten der Dustmann. In den Jahren 58 und 59 kamen „Lohengrin“ und „Tannhäuser“ auf die Bühne des Hofoperntheaters. Mit ihrer Elsa, Elisabeth und der bald nachfolgenden Senta hat die Dustmann Wagner's Erfolge in Wien mächtig gefördert und ihre eigenen auf den Culminationspunkt gehoben. Ihre letzte neue Rolle gehörte gleichfalls der romantischen Schule: es war die Genovefa von Robert Schumann. Die klassischen Gestalten der Iphigenia, Klytämnestra, Armida, Donna Anna und Leonore („Fidelio“) reihten sich jenen würdig an, ja sie bezeichneten gegen den Ausgang ihrer Künstlerlaufbahn die Höhe dieses gewaltigen dramatischen Talents. Man muß sich das „gute Spiel“ eines Sängers oder einer Sängerin ja nicht als eine äußerliche, neben dem Gesangstheil einherlaufende Thätigkeit denken, wie sie gewöhnlich vorkommt, ja nicht selten bei schauspielerisch begabten Sängern zu der falschen Spitze führt, die Darstellung als ein selbstständiges und überwiegendes Moment eintreten zu lassen. Der dramatische Sänger unterscheidet sich von dem undramatischen nicht etwa dadurch, daß er, gleich gut singend, nebenbei auch gut spielt, vielmehr *singt* er ganz anders. Der musikalische Theil seiner Aufgabe ist, ohne von seiner Existenz etwas aufzugeben, von einer anderen Lebensluft durchdrungen und gesättigt.

In dem Maße, als die letzten Jahre die Kraft und den Schmelz dieser schönen Stimme fühlbarer antasteten, schien die darstellende Kunst der Sängerin noch zu wachsen. Die gewaltsame physische Anstrengung, gesteigert durch eine immer zunehmende nervöse Unruhe, war in den späteren Leistungen der Dustmann allerdings nicht mehr zu übersehen, aber in zahlreichen Einzelmomenten siegten die Gluth und Genialität der dramatischen Darstellung noch vollständig über die widerspenstig gewordenen Mittel. Noch bei ihrem letzten Auftreten als Donna Anna sang sie das Recitativ an der Leiche des

Gouverneurs und die Erzählung von dem nächtlichen Ueberfall mit so erschütternder Wahrheit und Leidenschaft, daß wir vergebens nachsinnen würden, wer es ihr heute darin etwa zuvorthue? In solchem Lobe ihres Spiels, und wahrlich zum Lobe desselben, muß ausdrücklich betont werden, daß darin nichts Reflektirtes, Ausgeklügeltes lag, sondern jeder einzelne Zug spontan aus der genialen Anschauung des Ganzen hervorquoll. Louise Dustmann kannte nicht den unkünstlerischen Ehrgeiz, um jeden Preis neu, geistreich und anders als Andere zu spielen; niemals wollte sie gescheiter sein, als ihre Rolle. Sie stand, bei aller Accentuirung des Dramatischen, doch noch auf der richtigen Mitte zwischen Zuviel- und Zuwenigspielen. Ehemals genügte ein Opernsänger mit den allgemeinen Gesten eines Ballet-Tänzers; jetzt verlangt man von ihm fast die mimische Durchbildung und die psychologische Detailmalerei des Schauspielers. Diese Richtung des dramatischen Gesanges geht Hand in Hand mit einer analogen Wendung in der Composition. Eine Opernmusik galt vormals für hinreichend „dramatisch“, wenn sie im Allgemeinen den Charakter der Scenen und Personen traf und in Einzelheiten ihn nicht gerade Lügen strafte. Heutzutage begünstigt man die genaue Charakteristik, die mikroskopische Deutlichkeit der Tonschilderung so sehr, daß die Forderungen schöner Musik und schönen Gesanges darüber fast verschwinden. In beiden Punkten sollten wir, ohne die Dürftigkeit früherer Anschauungen zurückzuwünschen, doch wieder nach dem richtigen Gleichgewichte, diesem Lebensprinzip der Oper, zurückstreben. Frau Dustmann war frei von dieser modernsten Ueberwucherung mit dramatischen „Nüancen“, aber im besten Sinne produktiv in der Reproduktion. Hätten große Tondichter Rollen für sie geschrieben, sie würde ohne Zweifel einen so bedeutenden Einfluß darauf gewonnen haben, wie mancher geistvolle Sänger auf einzelne Partien von Rossini, Halévy und Meyerbeer. Zur Begründung

dieser Ansicht ein Beispiel. In der Oper „Judith“ von Mosenthal und Doppler übernahm Frau Dustmann nach mehreren Vorstellungen die Titelrolle aus den Händen einer andern Darstellerin. Nach Vorschrift des Dichters war Judith, nachdem sie in das Schlafgemach des Holofernes geeilt, um ihn zu tödten, nicht wieder herausgekommen; die Scene verwandelte sich in eine freie Gegend, wo Judith im Triumph einzieht. So sahen wir die Oper bei den ersten Aufführungen. Frau Dustmann gewahrte hier eine Lücke oder doch das Uebersehen eines naheliegenden, fast selbstverständlichen Effekts. Sie stürzt nach kurzem Verweilen aus Holofernes Gemach, mit dem blutigen Schwert in der Hand, heraus und eilt aus dem Zelte in's Lager. Jetzt erst wurde die Scene deutlich, vollständig und effektvoll, eine musikalisch-pantomimische Uebersetzung der Worte „Sie ist gethan, die That!“

Eine gefeierte Specialität in allen heroischen und tragischen Rollen, blieb doch Frau Dustmann keineswegs darauf beschränkt, sondern beherrschte im Gegentheil ein ungewöhnlich großes Repertoire. Sie gab mit schönstem Erfolg auch Partien di mezzo carattere, wie Gabriele im „Nachtlager“, ja Lustspielrollen, wie Susanne in „Figaro's Hochzeit“, Frau Fluth in den „Lustigen Weibern“. Nicht aus eitlen Usurpations-Gelüsten, sondern im künstlerischen Interesse für das Institut und dessen klassisches Repertoire sang sie zeitweilig auch Bravourpartien, wie die Königin der Nacht, Constanze in der „Entführung“ und andere. Als unermüdlich fleißiges, pünktliches und bereitwilliges Mitglied konnte die Dustmann Allen zum Muster dienen. Sie spielte heute in der „Zauberflöte“ die Pamina, morgen die Königin der Nacht; im „Tannhäuser“ einmal die Elisabeth, das anderemal die Venus — und wohlgemerkt, aus rein künstlerischem Pflichteifer; denn die heutige unsaubere Praxis des Mäkelns und Feilschens um ein Extra-Honorar für jede nicht streng kontraktliche Leistung war ihr

fremd. Auch das wunderbare Naturspiel, Mittags stockheiser zu sein, aber für einige hundert Gulden Abends dennoch mit voller Stimme singen zu können, kam hier erst durch andere Primadonnen in Schwang, welche eines Tages auch gewiß reicher an Geld die Bühne verlassen werden.

Die Verehrung für eine Künstlerin wie Louise Dustmann mußte ebenso groß und allgemein, wie die Betrübniß ob ihres Verlustes sein. Die ganz außerordentlichen Ovationen, welche ihr bei ihrem letzten Auftreten in „Lohengrin" zu Theil wurden, haben das vollauf bewiesen. Sollten wir nach alledem nicht mit der Aufforderung schließen, die gefeierte Künstlerin möge ihren Entschluß zurücknehmen und ihre Theaterwirksamkeit noch eine zeitlang fortsetzen? Nein. Wir möchten die Erinnerung an Louise Dustmann uns lieber ungetrübt und unverfälscht erhalten. Jedwedes Ding hat seine Zeit, und die einer Silberstimme ist leider kurz bemessen. Den Sängern ist es nicht beschieden, wie manchem Altmeister im Schauspiel, noch hoch bei Jahren das Publikum wahrhaft zu erfreuen. Es giebt keinen singenden La Roche, keine singende Haizinger. Die Oper bedarf der schönen Sinnlichkeit, der jugendkräftigen Mittel. Sie bietet keinen Uebergang in ein älteres Rollenfach, sie kennt nicht alte Partien und fordert selbst für ihre Heldengreise und zärtlichen Mütter junge Stimmen. Eine Sängerin, die über ein Vierteljahrhundert ruhmvoll gewirkt, darf getrost auf ihren Lorbeern ausruhen. Mögen falsche Freunde sie nicht überreden, den glänzendsten Abschiedstriumph durch ein zweifelhaftes Nachspiel abzuschwächen. Sie kann nicht wollen, daß man im nächsten Jahre zu den Sängerinnen, welche die unvergeßliche Dustmann nicht erreichen — Frau Dustmann selber zähle. —

IV.

Caroline Ungher.

(1877.)

Florentiner Zeitungen brachten im Frühjahr 1877 die Nachricht von dem Tode einer der berühmtesten Opernsängerinnen, der in Wien geborenen Caroline Ungher-Sabatier. Seit 35 Jahren von der Bühne zurückgetreten, war die Ungher als Künstlerin lange verschollen; als hochgebildete und wohlwollende Frau hingegen ist sie bis an ihr Ende Allen, die sie kannten, eine werthvolle Erscheinung geblieben, deren Hingang schmerzlich empfunden wird. Sie pflegte alljährlich zum Kurgebrauch nach Karlsbad zu reisen. Dorthin begab sich eines Tages Desirée Artôt, eigens um einige ihrer Partien der Ungher vorzusingen. Mit Begeisterung erzählte mir die Artôt, wie ausdrucksvoll die alte Frau mit dem behäbigen Embonpoint und der schwarzen Hornbrille auf der Nase ihr die Recitative der Norma vorgesungen. Da habe man die Runzeln, die Beleibtheit und die Hornbrille vergessen und die leibhaftige Norma vor sich gesehen. Mir wurde die persönliche Bekanntschaft der berühmten Künstlerin erst in späteren Jahren zu Theil, als sie, von Karlsbad rück-

kehrend, in Wien verweilte, hauptsächlich um ihrer geliebten Ziehtochter Anna Regan als Konzertsängerin hier den Boden zu ebnen. Man konnte die Ungher nicht von liebenswertherer Seite kennen lernen, als in ihrer zärtlichen Fürsorge für die junge Sängerin, in welcher sie echte Empfindung und edle Einfachheit des Vortrages hochschätzte und unermüdlich förderte. Charakteristisch für ihre künstlerische Anschauung sind einige Worte, die sie mir (nach dem Konzert der Regan) aus Florenz schrieb: „Sie haben durch Ihr Urtheil mein liebes Kind in die Reihe ernster Künstler gestellt, und dies ist nach meinem Ermessen der ehrenvollste Platz." Man hätte es damals der rüstigen, lebhaften Frau nicht angemerkt, daß sie im Jahre 1803 geboren war. Von ihren ehemaligen Erfolgen sprach sie sehr selten, doch erinnerte sie sich gerne, daß ihre erste Partie in Wien (1819) der Page in Mozart's „Figaro" war und daß es ihr vergönnt gewesen, in dem denkwürdigen Konzert vom 7. Mai 1824 im Kärntnerthor-Theater mitzuwirken, das Beethoven gleichsam als Abschied von der Oeffentlichkeit gab. Caroline Ungher und Henriette Sontag sangen dabei die Soli in der zum erstenmale aufgeführten Neunten Symphonie, und die Ungher war es, die am Schlusse den tauben Meister bei der Hand nahm und gegen das Publikum drehte, damit er — der den Applaus nicht mehr hörte — wenigstens das Händeklatschen und Tücherschwenken sehen könne. Sie folgte im nächsten Jahre dem Impresario Barbaja nach Italien, das (mit Ausnahme weniger Gastspiele in Paris, Wien und Dresden) fortan der Boden ihrer künstlerischen Laufbahn blieb. Von ihrer stattlichen Erscheinung und großem schauspielerischen Talent unterstützt, begeisterte sie durch fünfzehn Jahre das Publikum in den dramatischen Partien Bellini's, Mercadante's, Donizetti's. Aus eigenem Erlebniß kann ich leider nichts von der Kunst der Ungher erzählen, doch existirt dafür das merkwürdigste Zeugniß in den Büchern eines großen Dichters,

dessen leidenschaftliche Hingebung den Namen Caroline Ungher mit poetischer Verklärung umgiebt. Ich meine Lenau. Manche Leser, namentlich die mit österreichischen Verhältnissen unbekannten, dürften nicht wissen, daß die in Lenau's Briefen (zwei Bände, herausgegeben von Schurz) vorkommende „Caroline" niemand Anderes als unsere Caroline Ungher ist. Der Eindruck, den ihr Gesang auf Lenau machte, war ein niederzwingender, und die herrlichen Worte, womit er ihn schildert, dünken uns der schönste Nachruf.

Am 25. Juni 1839 schreibt Lenau an eine Freundin von seinem Zusammentreffen mit der Ungher beim Grafen Ch. in Penzing: „Caroline sang vor Tische den „Wanderer" und das „Gretchen" von Schubert hinreißend schön. Es rollt wirklich tragisches Blut in den Adern dieses Weibes. Sie ließ in ihrem Gesange ein singendes Gewitter von Leidenschaft auf mein Herz los. Sogleich erkannte ich, daß ich in einen Sturm gerathe; ich kämpfte und rang gegen die Macht ihrer Töne, weil ich vor Fremden nicht so gerührt erscheinen mag; umsonst, ich war ganz erschüttert und konnte es nicht verhalten. Da faßte mich, als sie ausgesungen, ein Zorn gegen das sieghafte Weib, und ich trat ins Fenster zurück: sie aber folgte mir nach und zeigte mir bescheiden ihre zitternde Hand, wie sie selbst im Sturm gebebt. Das versöhnte mich, denn ich sah, was ich gleich hätte sehen sollen, daß es ein Stärkerer war als ich und sie, der durch ihr Herz gegangen und meines, und vor dem wir Beide gleichgebeugt dastanden, als es wieder stiller war. Wir setzten uns zu Tische. Caroline war sehr freundlich und gesprächig. „Ich bitte mir meinen Lenau zum Nachbar aus", sagte sie, und so ward ich denn ihr Nachbar. Doch das Singen hatte mir den Appetit verdorben und mich in mich selbst gekehrt."

Wenige Tage später schreibt Lenau: „Die letzte Woche war für mich eine Zeit stürmischer Bewegung. Caroline ist

ein wunderbares Weib. Nur am Sarge meiner Mutter habe ich so geschluchzt wie an jenem Abend, als ich die herrliche Künstlerin in „Belisario" gehört hatte. Da war es nicht das bestimmte Stück, die bestimmte Rolle, deren Tragik mich angegriffen hätte. Die Sängerin ging weit über jede Einzelheit hinaus, und ich hörte in ihren leidenschaftlichen Klagen, in ihrem Aufschrei der Verzweiflung das ganze tragische Geschick der Menschheit rufen, die ganze Welt des Glücks auseinanderbrechen und das Herz der Menschheit zerreißen. Mich ergriff ein namenloser, ungeheurer Schmerz, von dem ich noch ein heimliches Zittern durch mein innerstes Leben spüre. Da war es zu hören, daß es dem Schicksal Ernst ist mit seinem Leide, daß dies nicht ein wohlgemeinter Rathschluß unserer Herzenserziehung ist. Ich war viel mit Caroline zusammen; sie fühlte sich mir verwandt wie eine Wetterwolke der andern. Nach der Vorstellung des „Belisario" ging ich, wie öfter, zu ihr und sagte ihr, daß sie die größte tragische Wirkung auf mich gemacht habe. Ich freue mich ihrer Freundschaft, denn sie ist, was ich ihr auch sagte, eine der höchsten Naturen, die wir auf Erden zu verehren haben. Im Umgange ist sie gewöhnlich lebhaft und heiter, oft kindisch und tändelnd, wobei sichtbar ihre Seele ausruht von den großen Erschütterungen und die Natur wohlthätig wieder das Leben ins Gleichgewicht zu bringen sucht. Dann aber bricht zuweilen plötzlich die ernste Stimme ihrer Seele hervor, und was sie, wie zum Beispiel über das Tragische und ihre Auffassung desselben, gesagt, zeigte mir auch ihre Gedanken auf einer seltenen Höhe. Sie ist in den einsamsten und wildesten Gegenden der Leidenschaft heimisch und kennt das Angesicht des Schmerzes in allen seinen Zügen. Ich wünsche, daß sie, wie sie sich vorgenommen, in einigen Jahren sich dem deutschen Schauspiele zuwendete; da wäre es eine Freude, ein Trauerspiel für sie zu schreiben."

Aus diesem Ausbruch der Kunstbegeisterung sieht man schon deutlich die Flammen der Leidenschaft aufzucken. Lenau, damals siebenunddreißig Jahre alt, liebt Caroline und will sie heirathen. Er vertraut diesen Entschluß zuerst seiner Freundin Sophie L., jener verheiratheten Dame, mit der ihn ein langes inniges Verhältniß verband: „Sie haben mir mit Ihren paar Zeilen das Herz zerschmettert. Caroline liebt mich und will mein werden. Sie sieht's als ihre Sendung an, mein Leben zu versöhnen und zu beglücken. Es ist an Ihnen, Menschlichkeit zu üben an meinem zerrissenen Herzen. Caroline liebt mich grenzenlos. Verstoße ich sie, so mache ich sie elend und mich zugleich. Entziehen Sie mir ihr Herz, so geben Sie mir den Tod; sind Sie unglücklich, so will ich sterben. Der Knoten ist geschürzt. Ich wollte, ich wäre schon todt."

Die Antwort Sophiens scheint Lenau's Entschluß, mit Caroline Ungher zu brechen, bestimmt zu haben. „Es liegt ein Gebirg von Kummer und Traurigkeit auf meiner Brust," antwortet er Sophien. „Der Ausweg, den Sie mir nannten, geht durch meine Todespforte. Ich habe Carolinen nicht verschwiegen, daß Sie meine höchste, entscheidende Rücksicht sind." Er setzt Carolinen die Gründe auseinander, welche ihrer Vereinigung entgegenstehen (darunter seine gänzlich unsichere materielle Stellung) und berichtet am 22. August 1839 der Freundin: „Meinen Willen durchaus ehrend, nahm Caroline meine Erklärung mit schöner weiblicher Fügsamkeit entgegen." Lenau's Schwager und Biograph A. Schurz gibt Carolinen — deren Ehe mit Lenau ihm gleichwohl für beide Theile kein dauerhaftes Glück zu versprechen schien — das schöne Zeugniß, daß „ohne ihr edel verzichtendes Benehmen das Unheil von 1844, nämlich Lenau's Geisteskrankheit, wohl damals schon ausgebrochen wäre."

V.

Boieldieu.

(1880.)

Rouen, die Vaterstadt des Komponisten der „Weißen Frau", hat soeben das hundertjährige Jubiläum seiner Geburt gefeiert. Es ist die erste nationale Gedenkfeier größeren Styls, die je in Frankreich zu Ehren eines Tondichters stattfand. Einen Komponisten von der Popularität Boieldieu's haben die Franzosen früher auch nicht besessen. Man muß bis auf Grétry zurückgehen (der übrigens Belgier von Geburt war), um etwas dieser Popularität Nahekommendes anzutreffen. In der französischen Operngeschichte steht die „Weiße Frau" geradezu einzig da: hat sie doch binnen fünzig Jahren in Paris über 1300 Wiederholungen erlebt! Jules Janin, Augenzeuge der ersten Vorstellung, konnte fünfunddreißig Jahre später mit voller Berechtigung den Ausspruch thun, daß im ganzen Gebiet des Lustspiels und der Oper kein Erfolg mit dem der „Weißen Frau" an Dauer und Allgemeinheit sich vergleichen lasse. Aus Anlaß des Jubiläums, das, eigentlich erst im Dezember fällig, dem Festkleid der Natur zuliebe jetzt

schon vorgefeiert wurde, sind mehrere Gelegenheitsschriften erschienen, darunter die erste vollständige und quellenmäßige Biographie des berühmten Komponisten. Der Verfasser, Herr Arthur Pougin, erscheint in dieser Arbeit durchaus als gewissenhafter Forscher, stellenweise auch als glücklicher Entdecker. Der ästhetisch-kritische Theil seines Buches ist unbedeutend und wirft kein neues Licht auf die künstlerische Eigenart und Bedeutung Boieldieu's. Allein es bringt verläßliche Daten, veröffentlicht zum erstenmal mehrere Dokumente und Briefe Boieldieu's und berichtigt eine Reihe von Irrthümern, welche namentlich aus Fétis' Lexikon sich allenthalben verbreitet haben.

François Adrien Boieldieu* ist am 16. Dezember 1775 in der alten Hauptstadt der Normandie Rouen, geboren, wo bekanntlich auch die Wiege Corneille's und Fontenelle's stand. Der Vater bekleidete das Amt eines erzbischöflichen Sekretärs, die Mutter hielt das gesuchteste Modewaarengeschäft in Rouen. Ziemlich wohlhabend und kunstliebend, gönnten die Eltern der Musikpassion des Knaben ungehinderte Entfaltung und gaben ihn dem angesehensten Musiker in Rouen, dem Dom-Organisten Broche, in die Lehre. So schien denn Alles aufs beste vorgesehen, dem jungen „Boiel", wie man ihn kurzweg nannte, glückliche und fruchtbringende Jahre zu sichern. Leider war Meister Broche

* So und nicht anders schrieb der Komponist selbst seinen Namen, dessen unrichtige Orthographie Boïeldieu oder Boyeldieu überaus häufig angetroffen wird, selbst auf Titelblättern seiner Kompositionen und auf der Gedenktafel seines Geburtshauses. Der Diphthong ist wie in den Wörtern royaume, loyauté &c. auszusprechen, und der Name dreisylbig: „Boa-jel-dieu", nicht wie man in Deutschland gewöhnlich hört, „Boal-dieu".

Eingehendere Würdigung dieses Komponisten enthält meine „Moderne Oper" S. 95.

ein Trunkenbold, voll Jähzorn und Gewaltthätigkeit. Der kleine, sanfte Adrien zitterte vor ihm und mußte sich die äußerste Härte, selbst Mißhandlungen, gefallen lassen, über welche daheim zu klagen er niemals wagte. So kam es, daß der Knabe trotz Talents und guten Willens nur wenig lernte während dieses mehrjährigen Unterrichtes. Er war dem gefürchteten Broche in Kost und Wohnung übergeben, also ganz in dessen Gewalt. Eines Tages fiel ihm ein dicker Tropfen Tinte auf die Claviatur, und in der Angst vor der unausbleiblichen Züchtigung entfloh er.

Boieldieu wollte geradewegs nach Paris, dem Wunderland seiner Träume, seiner Sehnsucht. Aber wie dahin gelangen? Der Weg so weit, die Barschaft so klein! Gleichviel, mit fünfzehn Jahren überlegt man nicht lange. Er wandert zu Fuß; müde und hungrig verbringt er die erste Nacht inmitten einer Schafheerde, deren Hirt sein ärmliches Lager und ein Stück Brot mit ihm theilt. In Paris macht ihn anfangs der Anblick so vieler Herrlichkeiten alles Ungemach vergessen. Aber seine paar Francs sind zu Ende, und die Wirthin, ein alter Drache, wirft ihn zur Herberge heraus. Arm, fremd, verzweifelnd irrt er bis an das Ufer der Seine, schon faßt er den Entschluß, sich zu ertränken; da hört er seinen Namen rufen. Ein braver Diener aus dem Elternhause war dem Flüchtlinge zu Pferde nachgejagt und hatte ihn glücklich im Momente der höchsten Noth gefunden. In dem Hause des Herrn Mollin (nachmals Graf Mollin und Pair von Frankreich), dessen Schwester später die zweite Frau des alten Boieldieu wurde, fand der Kleine die liebevollste Aufnahme. Dies geschah im Jahre 1790. Wir wissen nicht, wie und unter wessen Leitung Boieldieu seine Studien während der zwei folgenden Jahre betrieb. Ohne Zweifel hat der Besuch der Oper, der entzückende Eindruck der Werke von Grétry, Dalayrac, Méhul das Meiste gethan, sein Talent zu

wecken und ihm selbst zum Bewußtsein zu bringen. Im Herbste 1793 tritt Boieldieu zum erstenmale vor die Oeffentlichkeit, und zwar in Rouen, mit einer zweiaktigen Oper, „La fille coupable", welcher zwei Jahre später ebendaselbst die Oper „Rosalie et Myrza" folgte. Was die Textbücher dieser Erstlingsopern betrifft, so wissen wir jetzt, daß es Boieldieu's Vater selbst war, der sie eigens für seinen Sohn verfaßt hat, um ihm den ersten Schritt in die Oeffentlichkeit zu ermöglichen. Ein interessantes und in der Operngeschichte wohl alleinstehendes Verhältniß. Der günstige Erfolg dieses Debüts in Rouen und der auf die Schreckensjahre etwas ruhiger gewordene politische Zustand bewogen unseren Komponisten zur Rückkehr nach Paris. Durch den gefeierten Sänger Garat empfohlen und im Hause des Komponisten Jadin kollegial aufgenommen, war der junge Boieldieu bald in der Pariser Musikwelt bekannt. Mit Nahrungssorgen hatte er nicht zu kämpfen, und die gewöhnliche Angabe, er habe als Clavierstimmer und Notenkopist seinen Unterhalt verdienen müssen, beruht nach neuerer Forschung auf Irrthum.

Seine ersten Erfolge in Paris verdankte Boieldieu zahlreichen Romanzen, welche Garat mit Vorliebe und unvergleichlichem Geschmack vortrug. Die Schwärmerei der Pariser für „Romanzen" datirt, seltsam genug, aus den ersten Tagen der Revolution; sie wuchs unter dem Direktorium und Consulat, bis sie endlich unter dem Kaiserreich zur völligen Manie ausartete. Zur Zeit von Boieldieu's Anfängen schrieb noch die Elite der französischen Musiker (Cherubini, Dalayrac, Berton 2c.) Romanzen. Auch mit verschiedenen Clavierstücken und Kompositionen für die Harfe erzielte Boieldieu Erfolge in den Salons. Jung, hübsch, geistreich, liebenswürdig, vereinigte er damals alle Erfordernisse, Glück zu machen, und das Glück ließ auch nicht lange auf sich warten. Boieldieu erreichte 1797 das heißersehnte Ziel, im Théâtre Feydeau eine

einaktige Oper aufzuführen: „La Famille suisse“, welche später den Stoff zu einer Lieblingsoper der Deutschen („Die Schweizerfamilie“ von Castelli und Weigl) geliefert hat. Die ersten größeren Opern Boieldieu's, welche in Paris zur Aufführung kamen, waren „Zoraime et Zulnare“ (1798) und „Benjowski“ (1800, das Sujet identisch mit Kotzebue's Schauspiel), beide dreiaktig und beide sehr beifällig aufgenommen. In diesen zwei Werken nimmt Boieldieu's Musik einen etwas kühneren Flug und nähert sich dem ernsten, leidenschaftlichen Style der großen Oper. Diesem hier keimenden Talent für starke dramatische Situationen blieb weitere Entwicklung versagt, da Boieldieu's spätere Opernlibrettos durchweg nur den heiteren Konversationston festhielten. Für die Große Oper hat Boieldieu niemals gearbeitet.

Ein wahres Zugstück wurde „Der Khalif von Bagdad“ (1800) — es war damals die Blüthezeit der einaktigen Operetten — der über vierzig Jahre lang sich in der Opéra comique erhielt und auch in Deutschland zu großer Beliebtheit gelangte. Es geschah während einer dieser Khalifen-Vorstellungen, daß Cherubini im Foyer dem jungen Komponisten begegnete, ihn am Kragen faßte und mit seiner gewohnten Barschheit anrief: „Unglücklicher! Schämst du dich nicht, solche Erfolge zu haben und sie so wenig zu verdienen?“ Boieldieu blieb sprachlos bei dieser Interpellation, aber er fühlte, daß sie nicht unbegründet war. Er eilte zu Cherubini, um sich dessen guten Rath zu erbitten. Durch zwei Jahre genoß er die freundschaftliche Unterweisung des älteren Meisters und nahm nun die Sache viel ernsthafter. In der kurzen Frist von 1795 bis 1800 hatte er mit wenig Kunst acht Opern geschrieben („la science n'y est entrée que pour bien peu“, wie er sich ausdrückte); jetzt aber, seit er durch Cherubini gründliche Kenntnisse erworben, fühlte er seine ganze Vergangenheit wie einen Vorwurf. Boieldieu machte eine Pause

von mehreren Jahren und trat erst 1803 mit der dreiaktigen Oper „Ma tante Aurore“ vor das Publikum. Diese gehört zu den seltenen Opern, worin eine komische Alte die Hauptperson spielt. Tante Aurora ist nämlich durch vieles Romanlesen so verschroben, daß sie die Hand ihrer Nichte nur einem Freier gewähren will, der auf ganz romantischem Wege, durch unerhörte Abenteuer und Heldenthaten das Herz des Mädchens gewinnt. Die Nichte und ihr gut bürgerlicher Liebhaber führen nun zwei Akte lang die drolligsten Abenteuer, erlogene Räuberscenen, Rettungen u. s. w. auf, um das romanverhärtete Herz der Tante zu rühren. Das Publikum unterhielt sich köstlich und applaudirte von Herzen. Als aber im dritten Akte der alte Bediente als Amme verkleidet mit zwei Säuglingen auf dem Arme aus einem Thurme steigt, da fanden die Pariser den Spaß zu stark und protestirten zischend und pfeifend. Bei den nächsten Vorstellungen ließ man den ganzen dritten Akt weg (mit alleiniger Ausnahme der so berühmt gewordenen „Romanze in drei Tönen“), und in dieser verkürzten Form erhielt sich „Tante Aurora“ jahrelang in der allgemeinen Gunst. Die Strenge, mit welcher damals das Publikum Novitäten richtete, mag den heutigen Parisern wie ein Märchen erscheinen, denn jetzt ist das Auditorium der ersten Vorstellungen bekanntlich so zuverlässig zusammengesetzt, daß ein Durchfall nicht vorkommen kann. Der Erfolg von „Ma tante Aurore“, mit welcher für Boieldieu's Talent die eigentliche künstlerische Reife beginnt, stellte ihn in die erste Reihe der damaligen dramatischen Komponisten Frankreichs. Grétry hatte aufgehört zu schreiben, Della Maria schimmerte nur einen Moment lang, Isouard, eben erst angekommen, war vorläufig blos eine Hoffnung. Eine beneidenswerthe Laufbahn that sich breit und einladend vor Boieldieu auf.

Wie kam es nun, daß er sie plötzlich aufgab und Frankreich verließ, um sieben seiner schönsten Jahre in Rußland zu

verbringen? Dieses trübe Räthsel in Boieldieu's Leben war bisher nicht sowohl ungelöst, als absichtlich verschleiert geblieben. In Boieldieu tobte eine heftige Leidenschaft für die ebenso reizende als leichtfertige Tänzerin der Großen Oper, Clotilde Mafleuri. Nur einige Monate jünger als er selbst, wußte sie Boieldieu durch planvoll angelegte, kokette Sprödigkeit dahin zu bringen, daß er sie heirathete. Clotilde trug nun seinen ehrlichen und ruhmvollen Namen, mehr verlangte sie nicht, und nahm gleich nach der Hochzeit ihren zügellosen Lebenswandel, ärger als zuvor, wieder auf. Boieldieu wollte die Rolle des geduldigen und geduldeten Ehemannes nicht spielen und suchte die Trennung der Ehe zu erwirken. Aber Kaiser Napoleon, der nicht ungern auch in Privatverhältnissen eine recht boshafte Vorsehung spielte, verweigerte die Erlaubniß. „Wenn Boieldieu so dumm war, eine Tänzerin zu heirathen, so soll er sie zur Strafe auch behalten."* Der unglückliche junge Ehemann entschloß sich sofort zur Auswanderung nach Rußland und setzte seine Abreise rasch, fast heimlich ins Werk. Es war die Zeit der ersten russischen Eroberungen auf französischem Gebiete — im Theater nämlich. Eine Art Schwindel hatte die Pariser Künstler erfaßt und zog sie nach Petersburg, dem Peru fremder Musiker und Schauspieler.

„Nur wenig fehlt," schrieb damals ein französisches Journal, „und wir werden unsere Oper, unser Théâtre Feydeau, unsere Comédie Française in Petersburg suchen müssen." Sogar die Bühne bemächtigte sich satyrisch dieses Stoffes, und man spielte in den Vaudeville-Theatern: „Le départ pour la Russie", „Allons en Russie!" u. dgl. Boieldieu reiste im Juni 1803 nach Rußland, aufs Gerathewohl, ohne eine Aufforderung oder

* Clotilde starb erst im December 1825, wenige Tage nach der ersten Aufführung der „Weißen Frau". Boieldieu heirathete dann Madame Philis-Bertin, die er liebte und die ihm eine musterhafte Gattin ward.

ein Engagement in Händen zu haben. Aber schon an der russischen Grenze kam ihm ein Handschreiben von Kaiser Alexander zu, das mit der schmeichelhaftesten Einladung an den Petersburger Hof zugleich die Ernennung Boieldieu's zum Hof-Kapellmeister enthielt. Unter sehr vortheilhaften Bedingungen trat Boieldieu in kaiserlich russische Dienste. Allerdings auch mit der enormen Verpflichtung, jährlich drei neue Opern eigens für den Kaiser zu komponiren. Dieser hingegen hatte sich verpflichtet, dem Komponisten jährlich drei neue französische Textbücher zu verschaffen. Keiner der beiden Theile hat sein Versprechen gehalten. Die Verlegenheit, „woher ein Libretto nehmen?" wiederholte sich fortwährend, und Boieldieu erhielt thatsächlich nur ein einziges, und zwar miserables Textbuch („Abder Khan") geliefert. Zu allen übrigen für Petersburg komponirten Opern mußte Boieldieu entweder französische Lustspiele oder Opernlibrettos, die bereits früher von anderen französischen Komponisten in Musik gesetzt waren, benutzen. Gleich die erste von Boieldieu's Petersburger Opern, die dreiaktige „Aline, reine de Golconda", gehörte mit der Musik von Berton in Frankreich längst zu den bekannten und beliebten Opern. Deshalb war auch diese (und manche andere) Opernpartitur Boieldieu's für Paris verloren. „Was ich unsäglich bedauere," schreibt Boieldieu 1806 an Berton, „ist meine „Vestalin", die eigens für mich gedichtet war und mir nun von dem Spitzbuben Spontini weggefischt worden." Eine interessante und ganz überraschende Enthüllung; denn bekannt war allerdings, daß Jouy sein Textbuch „La Vestale" Méhul angetragen hatte, nicht aber daß es ursprünglich für Boieldieu bestimmt und somit erst aus dritter Hand an Spontini gelangt war. Zu beklagen haben wir diese Wendung nicht; Boieldieu's zartbesaitete Lyra hätte schwerlich die erforderliche Kraft und Leidenschaft für solchen

Stoff aufgebracht, und Spontini wäre uns sein Meisterwerk schuldig geblieben.

Boieldieu's Thätigkeit in Rußland hat ihm Lohn und Ehren die Fülle eingetragen, weniger an bleibendem künstlerischen Ruhm. Dieser gedieh erst in Frankreich zu seinem vollen Wuchs. Die gesundheitverderblichen Einflüsse des russischen Klimas und einiges Heimweh trieben den Meister nach mehr als siebenjähriger Abwesenheit nach Paris zurück. Hier war ihm inzwischen in Nicolo Isouard ein gefährlicher Rivale erstanden, dessen „Aschenbrödel" allabendlich die Räume der Komischen Oper füllte. Boieldieu antwortete darauf mit seinem „Jean de Paris" (1812), dessen Erfolg nicht minder glänzend und nachhaltig ausfiel. „Johann von Paris" darf als der Anfang einer neuen, zweiten Periode in Boilelbieu's Entwicklung gelten; ohne an Frische und Leichtigkeit zu verlieren, nimmt seine Musik von jetzt einen kräftigeren, höheren Schwung. Die Arie der Prinzessin: „Welche Lust gewährt das Reisen!" ist, merkwürdig genug, seiner in Petersburg komponirten Oper „Telemach" (!) entnommen. Derselben Periode und Manier gehören die beiden folgenden Opern an: „Le nouveau Seygneur du village", ein kleines Meisterwerk in einem Akt, und „La Fête du village voisin" dessen graziöse Musik leider durch ein absurdes und langweiliges Libretto beeinträchtigt wird. Zur Feier der Vermählung des Herzogs von Berry wurde Boieldieu die Composition einer Gelegenheits-Oper, „Charles de France", aufgetragen. Sie war für ihn eigentlich nur Vorwand und Anlaß zu einer guten That. Er wollte dem talentvollen Herold nützen, dem später berühmten Componisten des „Zampa", welcher damals noch vergeblich an irgend einer Bühne anzukommen trachtete. Boieldieu riskirte es, den noch unerprobten jungen Componisten sich als Mitarbeiter beizugesellen und ihm die Composition des ganzen zweiten Aktes allein

zu überlassen. Das Geheimniß ließ Boieldieu erst knapp vor der Vorstellung enthüllen, und so feierte Herold unter dem schützenden Mantel seines berühmten Collegen den langersehnten Einzug in die Opéra Comique. „Alles verdanke ich Boieldieu!" schrieb damals der dankbare Herold in sein Tagebuch.

1818 erzielte Boieldieu's „Rothkäppchen" (Le petit chaperon rouge), ein Werk voll Grazie, Noblesse und Feinheit, einen großen Erfolg, obwohl die Musik im Vergleich mit „Johann von Paris" vielfach zu schwer und gelehrt befunden wurde. Eine zweiaktige komische Oper: „Les voitures versées" („Die umgeworfenen Kutschen"), in Rußland geschrieben, kam theilweise umgearbeitet 1820 zur Aufführung; man applaudirte den Componisten und pfiff den Dichter des Librettos unbarmherzig aus. In dem langen Zeitraume von 1818 bis 1825 gab Boieldieu kein größeres neues Werk; seine ganze Kraft und Thätigkeit war absorbirt von der Composition der „Dame d'Avenel", wie die „Weiße Frau" ursprünglich heißen sollte. Selbst ein so verlockendes Textbuch wie Scribe's „Schnee" refüsirte er während dieser Arbeit; dasselbe hat bekanntlich Auber zu seinem ersten großen Erfolge verholfen und die lange, fruchtbare Allianz zwischen Auber und Scribe eingeleitet. Ein zweites Boieldieu angetragenes Textbuch ist gottlob uncomponirt geblieben: Goethe's „Faust", von Antony Berand als komische Oper bearbeitet, mit einem weiblichen Mephistopheles!

Auf den 10. December 1825 fällt die epochemachende erste Aufführung von Boieldieu's Meisterwerk „La Dame blanche", dessen Stoff Scribe so glücklich aus mehreren Romanen von Walter Scott gezogen hatte. Boieldieu arbeitete an dieser Partitur mit solcher Gewissenhaftigkeit, daß er zum Beispiel Margaretha's Spinnrad-Couplets nicht weniger als fünfmal neu componirt hat. Nur zur Ouvertüre drängte große Eile; Boieldieu's Lieblingsschüler, Adolph Adam, hat nach einigen Andeutungen des Meisters und mit einzelnen der Oper

entnommenen Motiven die ganze Ouvertüre zur „Weißen Frau" geschrieben.

Merkwürdig und wenig bekannt ist die Thatsache, daß George Brown's Szene mit Chor, welche jetzt das wichtigste, ja einzig hervorragende Musikstück des dritten Aktes bildet, gar nicht in dem ursprünglichen Plane lag, sondern erst nachträglich hinzukam. Dieser dritte Akt, der durch sein musikalisches wie dramatisches Versiegen die „Weiße Frau" noch immer empfindlich schädigt, macht dem Komponisten schwere Sorgen. „Denken Sie nur," klagte er eines Tages seinem Adolph Adam (dem Komponisten des „Postillon"), „daß ich nach zwei an Musik so reichen Akten im dritten nichts habe, als einen unbedeutenden Chor, ein kleines Frauenduett und ein Finale ohne dramatische Entwicklung! Da müßte eine effektvolle große Nummer stehen, statt des Bauernchors „Hoch lebe der Herr!" Scribe notirt dazu: „Die Landleute werfen ihre Mützen in die Höhe," es muß also ein lustiges, kurzes Stück sein; sie können doch nicht eine Viertelstunde lang die Mützen in die Luft werfen! Es kam mir da eben ein Einfall, der vielleicht gut ist. Im Walter Scott habe ich von einem Manne gelesen, der, in seine Heimat zurückkehrend, ein Lied aus seiner Kindheit wiedererkennt. Wie, wenn die Schloßvasallen statt des Vivat-Chors dem George eine alte schottische Ballade sängen, deren er sich allmälig so lebhaft erinnert, daß er sie selbst zu Ende singen kann? Wäre das nicht eine musikalische Situation?" — „Gewiß," erwiderte Adam (dem wir obige Erzählung verdanken), „und sie würde den dritten Akt vortrefflich ausfüllen." — „Aber ich habe keinen Text dazu," klagte Boieldieu, „bin überdies krank und darf das Bett nicht verlassen." — „Aber ich bin gesund!" ruft Adam aus und eilt zu dem ganz nahe wohnenden Scribe, dem Textdichter der „Weißen Frau". Dieser findet die Idee vorzüglich, erklärt den dritten Akt für gerettet, und ehe eine Viertelstunde vergeht,

hat er Boieldieu die Worte zu der neuen Scene überschickt. Wir haben hier eines der zahlreichen Beispiele von dem fruchtbaren Zusammenarbeiten, der stetigen Wechselwirkung, welche in Frankreich zwischen dem Komponisten und dem Textdichter stattfindet und noch durch die Proben hindurch bis zur Aufführung selbst sich fortsetzt. An dem Gegentheile, der Isolirung des Tondichters vom Poeten, geht in Deutschland manche Oper zu Grunde.

Man kennt den beispiellosen, die ganze gebildete Welt rasch erobernden Erfolg dieser Blüthe der französischen Opéra Comique. Der Komponist selbst mußte den Spaß erleben, daß „ihm zu Ehren" ein kleines Theater im südlichen Frankreich die „Weiße Frau" ohne Musik aufführte; der Gesang sollte laut Meldung des Theaterzettels ersetzt werden „par un dialogue vif es soutenu". Welch zarte Aufmerksamkeit! Boieldieu selbst schrieb an einen Freund, er habe nie und nirgends einen Erfolg erlebt, der so viel „Froufrou" gemacht hätte wie die „Weiße Frau"! Schon im Jahre 1862 feierte sie ihre tausendste Vorstellung an der Opéra Comique.*

Nach der „Dame blanche" hat Boieldieu nur noch Ein Werk geschaffen, das aber trotz der höchsten darauf verwendeten Sorgfalt und Liebe ungünstige Aufnahme fand: „Die beiden Nächte". Es wiederholte sich hier das Mißgeschick, dem wir leider mehrmals in Boieldieu's Laufbahn begegneten: daß seine Musik an ein schwaches, albernes Libretto verschwendet war. Also dasselbe traurige Schicksal, dem früher „La Fête du village voisin" und „Les voitures versées" zum Opfer

* C. M. Weber der auf der Reise nach London 1826 Paris berührt hatte, versicherte launig, es hätten ihn in Paris eigentlich nur zwei Dinge entzückt: Boieldieu's neue Oper „Die weiße Frau" und die vortrefflichen Austern. „Das ist Reiz, das ist Humor!" schreibt Weber an Theodor Hell über die Weiße Frau. „Seit Figaros Hochzeit ist keine komische Oper geschrieben worden, wie diese!"

fielen. Gleich diesen sind auch die „Beiden Nächte", an welchen Boieldieu vier Jahre lang gearbeitet und die er der „Weißen Frau" gleichstellte, vollständig verschollen. Lange hatte er sich gesträubt, das geistlose Libretto des alten Kinderschriftstellers Bouilly zu komponiren, welcher mit den „Deux nuits" ein Seitenstück zu seinen durch Cherubini berühmt gewordenen „Deux journées" (Der Wasserträger) liefern wollte. Aber der kindisch und eigensinnig gewordene Greis drang unermüdlich in den gutmüthigen Boieldieu, welcher in der That befürchtete, seine Weigerung würde ein tödtlicher Schlag für Bouilly werden. Anstatt den Tod Bouilly's herbeizuführen, hat diese Oper das Ende Boieldieu's beschleunigt. Die „Beiden Nächte" erschienen 1829 in mangelhafter Aufführung und wurden von dem durch höchste Erwartungen befangenen Publikum kalt aufgenommen. Boieldieu hat den Schmerz über diesen Mißerfolg niemals verwunden; die Kränkung gab seiner längst angegriffenen Gesundheit den ärgsten Stoß. Aus Rußland datirt wahrscheinlich der Anfang seines Kehlkopfleidens, das nun rapid zunahm. Boieldieu verlor vollständig die Stimme und mußte zur Conversation Griffel und Schreibtafel zu Hilfe nehmen, wie einst Beethoven. Die Aerzte urtheilten, daß nur ein längerer Aufenthalt im Süden dieses gefährdete Leben retten oder wenigstens fristen könne. Zu Anfang des Jahres 1830 begab sich Boieldieu mit seiner Frau und seinem Sohne in das südliche Frankreich, verweilte längere Zeit in Marseille, Toulouse, auf den hyerischen Inseln. Diese kostspieligen Reisen zehrten seine Ersparnisse auf. Leidender als je und verarmt obendrein kehrte Boieldieu nach Paris zurück. In Folge der Juli-Revolution ging die von Karl X. ihm ausgesetzte Pension verloren, seine Bezüge am Konservatorium waren eingezogen, von der bankerott gewordenen Komischen Oper erhielt er keinen Sou. Es war das Verdienst des jungen, mächtigen Ministers der Juli-Monarchie, Thiers, daß Boieldieu für diese Verluste

schließlich durch eine Pension von sechstausend Francs entschädigt wurde. In seinem Landhause zu Tarcy, wo er in ländlicher Stille zwischen seinen geliebten Blumenbeeten die besten Stunden verlebt hatte, erwartete er mit rührender Geduld und Fassung den Tod, welcher am 8. Oktober 1834 erlösend an sein Bett trat. Sein Leichnam ruht auf dem Père-Lachaise neben Grétry, Dalayrac, Méhul, Isouard und seinem geliebten Herold, der ihm vorangegangen war. Auf Boieldieu's ausdrücklichen letzten Wunsch spielte die den Leichenzug begleitende Musik das Spinnradlied aus der „Weißen Frau".

Wenige Künstler haben so leichte glückliche Anfänge erlebt, wie Boieldieu, und so kummervollen, schmerzhaften Ausgang, wie er! Aber man darf behaupten, daß kaum Einer im Leben aufrichtiger geliebt, im Tode aufrichtiger beweint worden ist.

VI.

J. Offenbach.

(† 1880.)

Als Offenbach im Februar 1879 in Wien eintraf, um die Generalprobe und erste Aufführung seiner „Madame Favart" zu leiten, da glich er einer zerbröckelnden Ruine, die über Nacht lautlos in sich zerfallen kann. Mit Bestürzung bemerkten die Freunde den hippokratischen Zug in dem todmüden Gesichte des sonst so heiteren Mannes und ahnten, Abschied nehmend, es sei diesmal für immer. Diese letzte Fahrt des kranken Offenbach nach seinem zärtlich geliebten Wien war einer der zahlreichen Beweise seiner erstaunlichen, alle körperlichen Leiden bezwingenden Willensstärke und Arbeitslust. Diese Willensstärke und Arbeitslust allein konnten das Wunder vollbringen, Offenbach's verfallenes Leben noch über Jahr und Tag hinaus zu fristen. Mit Offenbach ist eine glänzende Spezialität der Theatermusik geschieden. Er war, was immer man gegen ihn einwenden möge, ein Musiker von genialer Begabung und außerordentlichem Bühnenverstand. Außerdem — um auch die persönliche Seite zu berühren — ein

guter, wohlwollender, für Freundschaft empfänglicher Mensch, der schwach wie ein Kind sein konnte, aber auch naiv, arglos, gutmüthig wie ein Kind. So viel er auch geschrieben, Offenbach blieb immer originell, man erkennt seine Musik nach wenigen Takten als „Offenbachisch", und das allein schon hebt ihn hoch über seine zahlreichen französischen und deutschen Nachahmer, deren Operetten kläglich zusammenschrumpfen würden, wollte man Alles daraus konfisciren, was „Offenbachisch" ist. Er hat ein neues Genre geschaffen, in dem er geradezu einzig waltete; ein Genre, das in der dramatischen Hierarchie allerdings eine untergeordnete Stufe einnimmt, aber ein Vierteljahrhundert lang Millionen von Menschen das beinahe verloren gegangene Vergnügen an frisch und reich hervorquellender heiterer Musik bereitet hat. Zur musikalischen Tragödie und dem höheren musikalischen Lustspiel fügte Offenbach eine dritte wohlberechtigte Kategorie hinzu: die musikalische Posse. Daß auf diesem vor Offenbach's Erscheinen ausgetrockneten Gebiete jetzt eine bedenkliche Ueberschwemmung eingetreten ist, kann man ihm nicht zur Last legen. Von seinen zahlreichen Nachfolgern erreicht ihn kein Einziger in seiner Verbindung von melodiösem Talent und dramatischem Esprit, höchstens daß ihm Johann Strauß in ersterer Eigenschaft, Lecoq in letzterer nahe kommt.

Heute, da der Tod — dieser unerwünschte und doch schließlich unentbehrliche Helfer der Kritik — Offenbach's Wirken abgeschlossen hat, wird eine Uebersicht seiner enormen Thätigkeit möglich. Es lassen sich leicht drei Perioden derselben unterscheiden, die ungefähr mit den drei letzten Decennien — Fünfziger-, Sechziger- und Siebziger-Jahre — zusammenfallen. Die erste Periode umfaßt seine kleinen einaktigen Singspiele und zeigt uns sein Talent von der liebenswürdigsten und anspruchslosesten Seite. In der zweiten sehen wir Offenbach zu größeren Formen vorschreiten, seine Erfindung noch üppiger,

seine Technik noch sicherer, seine Effekte aber raffinirter werden; es ist die Periode, die mit „Orpheus", der „Schönen Helena", „Genovefa", „Blaubart" ꝛc. das bedenkliche Stoffgebiet der ausgelassenen Travestie und Parodie betritt und fast bis an den Ausgang der Sechziger Jahre reicht. Von da an verläßt Offenbach das Feld der Travestie und wendet sich wieder mehr der eigentlichen Komödie zu; er schreibt im Anfange dieser dritten Periode einige zwischen Posse und Lustspiel sich bewegende allerliebste Stücke — wie die „Prinzessin von Trapezunt", „Pariser Leben", „Vert-Vert" — ermattet jedoch in den letzten Jahren und bringt, bei noch immer erstaunlicher Fruchtbarkeit, nunmehr einen schwächeren Aufguß seiner früheren Musiken.

Was Offenbach's Namen mit Einem Schlage bekannt und beliebt gemacht, sind die kleinen einaktigen Singspiele, womit er während der ersten Pariser Weltausstellung 1855 das kleine Theater in den Champs Elysées einweihte. Ihnen waren jedoch eine Menge Versuche vorangegangen, von denen die Welt nichts erfuhr und an denen sie wahrscheinlich nichts verloren hat. Der junge Offenbach (geboren 1822 in Köln) war als 13jähriger Knabe nach Paris gekommen und hatte daselbst von 1845 bis 1855 unermüdet Opern und Operetten geschrieben, mit denen er vergeblich an die Thüren der Theater-Direktoren klopfte. So errichtete er denn schließlich selbst jenes Miniatur-Theater, das er „Les Bouffes parisiens" nannte, und traf mit seinen einaktigen Singspielen die rechte Form für sein frisches, anmuthiges Talent. Mit drei bis vier Personen, die gerade zur Noth singen konnten, mit einem winzigen Orchester, ohne Chor und Tanz, ohne jeglichen Schmuck der Ausstattung gab Offenbach in raschester Folge jene kleinen Genrebilder, welche blos durch den Reiz ihrer heiteren, graziösen, dabei charakteristischen Melodien das Publikum schaarenweise anlockten und anhaltend fesselten. Rossini, der

sich besser als irgend ein Anderer auf Werth und Seltenheit eines fruchtbaren melodiösen Talentes verstand, bezeichnete damals Offenbach mit sinnvollem Scherz als den „Mozart der Champs Elysées“. Er hat in den ersten drei Jahren 27 Operetten geschrieben. „Die beiden Blinden“ (welche den Anfang machten), „das Mädchen von Elisonzo“ (Pepito), „die Hochzeit bei Laternenschein“, „Herr und Madame Denis“, „die Damen der Halle“, „Fortunio's Liebeslied“, „die Zaubergeige“ (Le Violoneux), „der Ehemann vor der Thür“ u. s. w. fanden allgemeine freudige Aufnahme. Sie war wohlverdient und leicht erklärlich. Das kleine einaktige Singspiel für vier Personen ohne Chor ist so gut wie eine Schöpfung Offenbach's. Wenigstens die moderne Wiedererweckung eines in Vergessenheit gerathenen, im vorigen Jahrhundert von Monsigny, Philidor und Grétry kultivirten Genres. Dieses trat allmälig in dem Maße zurück, als die Opéra Comique sich dem Styl und dem Ausstattungsprunk der Großen Oper näherte. Immer seltener gab man dort einaktige Stücke als „Lever du rideau“ vor halbleeren Bänden. Durch angeblich „komische“ Opern von den großartigen Ansprüchen des „Nordstern“ u. dgl. wurde diese ganze Kunstform so sehr in die Richtung der großen Oper gedrängt, daß das alte Gesicht der Opéra comique nicht mehr zu erkennen war und das komische Singspiel auszusterben drohte. Offenbach füllte mit seinen Operetten (welche sich zur komischen Oper ungefähr verhalten wie diese zur großen) die empfindliche Lücke aus und leitete nach langer Dürre wieder einen Strom musikalischer Heiterkeit der lachlustigen und melodiendurstigen Menschheit zu.

Offenbach's Styl hat bei aller Originalität den meisten Zusammenhang mit Auber und Adam. Das französische Element ist das vorherrschende in ihm, aber nicht das alleinherrschende. Einige nicht zu tilgende Jugendeindrücke namentlich aus den Opern Mozart's und C. M. Weber's (die einzigen

Komponisten, von denen Offenbach mit Begeisterung sprach), ein Strahl deutscher Romantik und die ausgelassene Carnevals-komik seiner Vaterstadt Köln mischten sich in ihm mit der leichtfertigen Grazie seines Adoptiv-Vaterlandes Frankreich. Endlich noch ein drittes nationales Element, ohne welches Offenbach ebensowenig vollständig zu erklären ist, wie H. Heine: der Witz und Scharfsinn des Juden.

Aus Offenbach's Wirksamkeit ist uns jene Gruppe einaktiger Singspiele mit ihrer hinreißenden Laune und feinen Formvollendung noch heute das Liebste. Als er klein begann, war er eigentlich am größten.

Begreiflicherweise suchte Offenbach's Talent bald die engen Grenzen seiner ersten Singspiele auszudehnen. Er schrieb die Musik zu mehraktigen, reicher ausgestatteten Stücken: „Orpheus", „die schöne Helena", „Blaubart", „die schönen Weiber von Georgien", „die Großherzogin von Gerolstein". Da zeigt sich ohne Frage nicht blos sein Ehrgeiz, sondern auch seine Kunst gewachsen. An musikalischem Reichthum und Witz übertreffen die besseren Partituren dieser zweiten Periode unzweifelhaft Offenbach's erste Anfänge, sie opfern jedoch die frühere Einfachheit mehr oder minder, um theils frivol-grotesken, theils prunkhaft-luxurirenden Handlungen gerecht zu werden. Weit entfernt, den Anwalt von Textbüchern wie „Orpheus" und „Die schöne Helena" machen zu wollen, möchte ich doch für Offenbach gegen seine unbedingten Verurtheiler zwei mildernde Umstände erwähnen. Einmal ist die Travestirung griechischer Helden- und Göttergeschichten in komischen Singspielen durchaus keine neue Idee, sie blühte im vorigen und noch in diesem Jahrhundert auch auf deutschen Bühnen, namentlich in Wien, der Heimath von Blumauer's „Travestirter Aeneïde".* Nur

* Die beliebtesten dieser Wiener Travestien aus dem klassischen Alterthum waren: „Der travestirte Aeneas" (im Jahre 1799 im Wiener Theater 36 mal gegeben), „Das Urtheil des Paris",

waren damals Text und Musik ungleich trivialer und sinnloser, als in Offenbach's Operetten. In letzteren zeigen sich die Librettisten bei aller Ausgelassenheit doch als witzige Köpfe. Die Idee, daß der gutmüthige Musiklehrer Orpheus von der „öffentlichen Meinung“ gezwungen wird, seine verstorbene Frau, die ihn zeitlebens quälte und betrog, aus der Unterwelt zurückzuholen, ist gewiß geistreich. Das häusliche Treiben der Götter im „Orpheus“, die Parodie des Orakelwesens und der olympischen Spiele in der „Helena“ gehören ohne Frage zu den witzigsten Einfällen. Desgleichen die Grundidee der „Großherzogin von Gerolstein“, welche uns die kleinstaatliche Autokratie in dem raschen stufenweisen Avancement des Gemeinen Fritz zum General und seine ebenso schnelle Degradation zum Gemeinen voll Humor veranschaulicht. Fürs zweite dürfen wohl, wo es sich um ernsthafte Beurtheilung handelt, weder die Excesse der Textdichter noch die der Schauspieler auf Rechnung der Offenbach'schen Musik gesetzt werden. Verliert letztere schon durch die deutsche Uebertragung sehr viel an Witz und Feinheit, so leidet sie vollends unter den gewöhnlichen deutschen Aufführungen. In Wien brachte das Carl-Theater (als neben Tewele, Knaack und Matras noch Karl Treumann, die

„Alceste“, — sämmtlich mit Musik von Seyfried und Stegmayer. Noch eine zweite travestirte „Alceste“ — mit Musik von Wenzel Müller — ergötzte das Publikum des Leopoldstädter Theaters. In W. Müller's „Alceste“ gefiel besonders ein sehr drolliges, kanonisch beginnendes Terzett zwischen Admet, Alceste und Hyerophant auf die Worte:

„Die verdammten Heirathen
Wenn's nur allweil g'rathen thaten —
Ja, hernach wär's recht!
Aber unsre Heirathen
Stechen wie die Fischgraten
G'rathen meistens schlecht.“

Grobecker, Müller, Fontelive wirkten, später auch die Gallmeyer und Meyerhoff) vortreffliche Vorstellungen der besten Offenbach'schen Stücke, desgleichen das Theater an der Wien mit Marie Geistinger — die von Offenbach entdeckt und für dieses Fach bestimmt ward — und dem Trifolium Blasel, Rott und Swoboda. Was für grobkörnige, geistlose Aufführungen Offenbach'scher Operetten man hingegen in den kleineren Hof- und Stadttheatern Deutschlands erlebt, ist erstaunlich. Die Kritik, die aus solchen Aufführungen ihre einzige Kenntniß schöpft, pflegt dann gegen Offenbach gar ärgerlich und ungerecht vorzugehen.

Von „Orpheus" und der „schönen Helena" wendete Offenbach dieselbe travestirende Behandlungsweise auf noch andre Stoffe, deren Wahl und Ausführung weniger glücklich ausfiel. Dies gilt namentlich von drei Operetten, die zwar musikalisch allerliebste Einfälle enthalten, jedoch den Unsinn bis zu jener Spannung treiben, wo das Komische in's Widerwärtige umschlägt und uns das Lachen auf den Lippen ersterben macht. Sie heißen: „die Seufzerbrücke", „Genofeva von Brabant" und „der Blaubart". Den Grundton dieser travestirenden Stücke bildet jener karnevalstolle, gemüthlose, sich zu Excessen peitschende Unsinn, der sich vor jedem vernünftigen Moment fürchtet und uns ein sittliches oder ästhetisches Interesse an den handelnden Personen geradezu unmöglich macht. Im Text wie in der Musik hat die frühere Grazie und Natürlichkeit Offenbach's nur zu häufig jenem kadaverösen Lächeln Platz gemacht, das man mitunter im Ballet an alternden Tänzerinen beobachten kann. So hat z. B. Ritter Blaubart das stallduftige Rosenmädchen Boulotte aus dem ersten Akt geheirathet und will sie nun, wie seine früheren fünf Weiber, aus dem Rechtstitel des Ueberdrusses hinrichten. Die Scene in dem schwarz ausgeschlagenen Verließ, wie das geängstigte Weib, um Gnade bittend, sich zu Blaubart's Füßen windet, dann Gift nehmen

muß und hinsinkt, endlich als vermeintlich todt von Blaubart mit kaltem Hohn beschaut und befühlt wird — die Scene hat für unser Gefühl so viel des unvertilgbar Gräßlichen, daß einige eingestreute Späße es nicht paralysiren können. Der Eindruck ist himmelweit verschieden von der befreienden Macht echter Komik und herzlichen Lachens. In der „Seufzerbrücke“ und „Genofeva von Brabant“ geht es zwar nicht so mörderisch, aber ebenso geistlos toll, so traurig possenhaft zu. Auf dergleichen Komik paßt nur die Bezeichnung: insultativer Blödsinn. Daß sich einige reizende Melodien darin herumreiben stimmt uns nur noch ärgerlicher, es thut uns leid um diese hübschen Einfälle, um dieses reiche Talent. Noch zwei oder drei solche unwürdige Travestien, fürchteten wir damals, und Offenbach steht am Leichenstein seines musikalischen Rufes. Glücklicherweise hat er dieses Genre rechtzeitig verlassen und unsere Befürchtung widerlegt.

An das Ende der sechziger Jahre, etwa nach der „Großherzogin von Gerolstein“, möchten wir den Schluß von Offenbach's zweiter, überwiegend parodistischer und travestirender Periode setzen. Den Anfang der dritten bezeichnen einige mehr dem Lustspielton sich nähernde drei- und vieraktige Stücke, welche Offenbach's Talent noch in ganzer Frische aufweisen, dabei feiner, maßvoller geartet, als in den Burlesken der zweiten Periode. Wie köstlich haben wir Alle uns an der „Prinzessin von Trapezunt“ ergötzt, die allabendlich das Carltheater zu einem Asyl fröhlichster Laune machte! Ja, das war wieder das alte, ungezwungene, gesunde Lachen im ganzen Hause — die immer seltener werdende beste Kritik einer Posse! So harmlos und übermüthig die Handlung auch sei, sie wurzelt doch in einer glücklichen Grundidee: eine arme, fröhliche Seiltänzertruppe, welche plötzlich zu Reichthum gelangt, aber die Sehnsucht nach dem alten Vagabundentreiben nicht bezwingen kann. Eine morgenfrische Realistik durchweht die

Schilderung der armen, flitterbehängten Gauklertruppe, welche wir beim Aufziehen des Vorhanges in Thätigkeit sehen. Hierauf als ergötzliches Gegenstück der zweite Akt: die Villa mit prächtigem Schloßgarten, darin die ganze Seiltänzerfamilie, mit lächerlicher Eleganz ausstaffirt als neue „Herrschaft" stolzirt. Trotz des Ueberflusses langweilen sich die guten Leutchen entsetzlich. „Glaubst Du, Papa", sagt Regina zu dem sich auf den Kavalier spielenden Alten, „ich hätte es nicht bemerkt, wie Du Nachts in den Garten schleichst, um Purzelbäume zu schlagen? Und bist Du nicht erst gestern auf die zum Wäschetrocknen aufgespannten Stricke geklettert und hast dann in der Küche heimlich Feuer gefressen?" Die komischen Figuren und Situationen der Operette, allerdings mit dem derben Pinsel des Karrikaturen-Malers kolorirt, erhalten den Zuschauer in unausgesetzter Lustigkeit, ohne irgendwie das Gebiet des Zweideutigen oder Unschicklichen zu streifen. Munter und pikant strömt die Musik dahin. Dabei ist die Mache, von außerordentlicher Geschicklichkeit, Alles genau passend in Form und Ausdruck, fein und diskret in der Ausführung. Ein echt Offenbach'scher, diese Novität besonders auszeichnender Vorzug besteht in der Ungezwungenheit, womit die Musikstücke aus der Situation fließen und, ohne sich ungebührlich breit zu machen, wieder in die Handlung einmünden. Diese bescheidene Enthaltsamkeit des Componisten gegenüber der Handlung bezeugen unter Anderem zwei kleine Chöre. Zuerst ein Jägerchor von frischer, dabei nobler Haltung im zweiten Akte, der abgeht, ohne die Scene länger als zwei Minuten aufgehalten zu haben. Wie viel deutsche Singspiel-Componisten giebt es wohl, die es über sich brächten, einen Jägerchor vor einer Viertelstunde zu entlassen, wenn sie ihn einmal auf der Bühne haben? Noch diskreter verfährt Offenbach mit der „Ronde" der Pagen im dritten Akt, einem durchaus pianissimo gehaltenen Frauenchor, welcher fast unmerklich wie ein Bild aus der Zauberlaterne

kommt und verschwindet. Kaum wird der Hörer inne, daß da ein reizendes Musikstück angefangen habe, so ist es auch schon zu Ende. Neben zarten, graziösen Nummern, wie die Couplets der Wachsfigur, die Romanze des Prinzen („Oui, j'aime") und wirksam komischen, wie das Buffo-Quartett im 2. Akt fehlt es auch nicht an sorglos hingeworfener, unbedeutender Musik; die Hauptsache bleibt, daß ein gleichmäßiger Zug heiteren, lebensfrohen Behagens das Ganze durchströmt.

Ein Gleiches gilt von der noch viel muthwilligeren Posse „Pariser Leben." Das Stück beginnt in einem Pariser Bahnhof, wo der junge Lebemann Gardefeu Abenteuern nachgeht, fest entschlossen, sich „einen Jux zu machen". Er giebt sich für den Lohndiener eines großen Hotels aus und führt einen ältlichen schwedischen Baron und dessen reizende Gemahlin — nicht in den Gasthof, sondern in seine eigene elegante Privatwohnung. Aus diesem Quid pro quo entwickelt sich nun eine Menge komischer Situationen, die durch trockenes Wiedererzählen allen Reiz einbüßen würden. Die unterhaltendste davon besteht in einer „vornehmen Soirée", zu welcher der schwedische Baron geladen wird, und wobei die Dienstboten des Hauses als Gesandte, Admirale, Baroninnen und Marquisen figuriren. Wie dann zum Schluß der gefoppte Baron von den Anstiftern des Spaßes wüthend Satisfaktion begehrt und sich belehren lassen muß, daß ihm gar kein Recht zur Klage zustehe, da er ja sehr billig und gut gewohnt, trefflich gespeist und sich unvergleichlich amüsirt habe, das wirkt mit erschütternder Komik. Offenbach's Musik ist vollständig, was sie in diesem Falle sein soll, leicht, melodiös, mitunter von allerliebstem Humor und Esprit. Jeder Anflug von Sentimentalität ist weislich vermieden; ohne Lärm und opernmäßigen Apparat spielt sich die ganze Partitur zierlich und anspruchslos ab.

In der dreiaktigen komischen Oper „Vert-Vert" (in

Wien unter dem Titel „Kakadu" gegeben) äußert sich eine besondere Sorgfalt des Komponisten fürs erste in dem getreuen, oft sehr fein empfundenen Anschmiegen der Melodie an das Wort und die Situation, sodann in der Delikatesse der Instrumentirung. Wie reizend ist z. B. die Begleitung der Barkarole im zweiten Akte, wie ungezwungen zugleich und charakteristisch! Noch mehrere Gesangstücke ernsteren Charakters, enthält Vert-Vert, in welchen der Ausdruck leichter Schwermuth, Sehnsucht oder Zärtlichkeit durchaus wahr und zart wiedergegeben ist, ohne je in das Pathos der Großen Oper umzuschlagen: die Romanze der Mimi im ersten Akt: „Il n'est plus un enfant", Valentin's Leichenrede am Grabe des Papageis, sein Abschied vom Pensionat, das kleine Liebesduett im dritten Akt u. A.

Zwei andere größere Werke Offenbach's für die Pariser Opéra comique: „Le roi Barkouf" und „Robinson Crusoé", die ohne Erfolg blieben, habe ich nicht zu Gesicht bekommen. Hingegen konnten sich Offenbach's Freunde in Wien bald überzeugen, daß sein leichtbewegliches, der kontrapunktischen und polyphonen Hilfsmittel entbehrendes Talent nicht ausreiche für ernsthafte, romantische Stoffe. Wir meinen die 1864 im Kärtnerthor-Theater ohne Erfolg gegebene dreiaktige Oper „die Rhein-Nixen" und die Oper „Fantasio", die sich auf der Bühne des Theaters an der Wien auch nur kurze Zeit erhielt. In beiden Fällen hatte Offenbach ein schlechtes Libretto erwischt und, was noch schlimmer, ein seiner Individualität widerstrebendes. Die „Rhein-Nixen" sind ganz schlecht in Text und Musik, bis auf die graziöse Balletmusik, die Herbeck in Wien in den 3. Akt von Nikolai's „Lustigen Weibern" hinübergerettet hat. Auch „Fantasio" greift weit über die knappen Formen hinaus, welche Offenbach mit Meisterschaft behandelt, und ist überwiegend sentimental-romantisch. Die ganze Handlung erreicht ihren Höhepunkt

darin, daß der als Hofnarr verkleidete Student Fantasio bei einem Hoffeste dem vermeintlichen fremden Prinzen die Perrücke vom Haupte angelt, um den Kahlkopf allgemeinem Gelächter preiszugeben. Allein dieses Gelächter bleibt aus, denn Alles ist entsetzt, vor Schrecken bleich über solchen Frevel, für welchen auch sofort Fantasio mit der Todesstrafe (!) bedroht und gefesselt in den Kerker geführt wird. Die poetisch-phantastische Atmosphäre, welche, an Tieck'sche Märchendramen erinnernd, die gleichnamige Comödie von Alfred de Musset umwallt, hat Offenbach's Urtheil bestochen. Augenscheinlich wollte er gerade im „Fantasio" sein Bestes geben, aber keineswegs macht er es damit zum Besten. Sein eigenstes Gebiet hat Offenbach immer nur zu seinem Schaden verlassen. Gerade bei Naturen wie Offenbach geräth die relativ mühelosere Arbeit am besten, größeren Anstrengungen sind sie auf die Dauer nicht gewachsen. „Fortunios Lied" hat Offenbach in vier Tagen komponirt, in acht Tagen fertig ausgearbeitet und instrumentirt. Eine gewisse liebenswürdige Empfindsamkeit beherrscht Offenbach noch mit entschiedenem Glück; aber er scheitert regelmäßig am Pathetischen. In den „Rheinnixen" und „Fantasio" sah er sich durch das Pathos des Dramas verleitet, sich größer zu strecken, als er gewachsen war und verunglückte.

Offenbach that wohl daran, sich wieder ganz dem leichteren Genre der Operette zuzuwenden. Unverkennbar verräth sich in den letzten acht bis zehn Jahren Offenbachs eine Ermattung seiner Erfindungskraft; auch seinen Textdichtern gelingt selten mehr ein durchaus wirksames Libretto. Trotzdem fehlt es den wenigsten dieser Spätfrüchte an einem originellen Grundgedanken, und keiner einzigen an sehr hübschen musikalischen Details. Giebt es etwas Komischeres, als die Exposition in „Madame l'Archiduc": die Ernennung der vier Verschworenen zu Ministern und die Umwandlung der abgesetzten vier Minister in Verschworene? Eine ähnliche politische Satyre

von drastischer Wirkung ist der bornirte Vicekönig in „La Périchole,“ der sich verkleidet unter das Volk mischt „um die Wahrheit zu erfahren,“ aber konsequent mit eingelernten Schmeicheleien bedient wird. Auch „Die Banditen“ von Offenbach beruhen auf einer originellen, drolligen Idee: die Beraubung eines spanischen Kabinetskouriers durch Banditen und das dadurch ermöglichte Auftreten der Räuberbande als spanische Gesandtschaft. Das sind Einfälle, wie sie nur aus der ewig phosphoreszirenden Phantasie französischer Komödiendichter so spontan und reichlich hervorspringen; leider ist die Ausführung in den genannten Stücken ungebührlich breit und übertrieben possenhaft gerathen. Musikalisch mahnen zahlreiche Einzelheiten darin an Offenbachs beste Zeit, so in „Madame l'Archiduc“ das Quartett der Verschworenen, die Romanze „Tais-toi“ und das vortreffliche Ensemble: „Pas de scandale içi“. In der „Périchole“ glänzt als kleines Kabinetsstück die trefflich deklamirte und bei aller Einfachheit so pikante Arie Pericholes während des Briefschreibens. Die „Wilddiebe“ (Les braconniers) enthalten zwei höchst gelungene Beispiele musikalischer Komik: das Terzett der drei Wilddiebe und das Quartett mit dem taubstummen Bedienten, außerdem eine allerliebste Serenade mit Chor, eine jener reizend einfachen, auf 2 bis 3 Akkorden aufgebauten Melodieen, in welchen Offenbach unerschöpflich war. „Die Banditen“ wirken wenigstens durch eine Favoritnummer, den komischen Chor „Ich höre die Stiefel, die Stiefel“. In der That wird man in dieser Partitur von dem richtigen Offenbach nichts gewahr, als die Stiefel. Die dreiaktigen Operetten „Margot, die reiche Bäckerin“ (im Original „La boulangère a des écus“) und „la jolie Parfumeuse“ gehören gleichfalls zu den letzten Früchten des Offenbach'schen Spätherbstes. Die Frische und Ursprünglichkeit seiner zwanzig Jahre früher komponirten Singspiele darf man darin nicht erwarten. Und dennoch ließen sich auch

aus diesen Werken wohl an ein Halbdutzend melodiöser, pikanter Nummern namhaft machen, an denen man Offenbach sofort erkennt. Nur zu sehr, denn bei einer so unablässigen, angestrengten Produktion, wie die Offenbach's, der jährlich seine drei Novitäten auf die Bühne brachte, konnte es nicht ausbleiben, daß er sich wiederholte und immer häufiger zu bereits „bewährten" Melodien, Rhythmen und musikalischen Späßen zurückgriff. Die musikalischen Ideen eines Komponisten brauchen auch wie das Wild eine gewisse „Schonzeit"; unausgesetzt gejagt und ausgenützt muß jede Erfindungskraft vorzeitig zu Grunde gehen. Für Offenbach hat es seit dem Beginn seiner Karrière keine solche Schonzeit gegeben. „Die Tochter des Tambour-Majors" ist nach Offenbach's eigener Aufzeichnung seine hundertste Operette. Mit den beiden zu seinen Lebzeiten noch unaufgeführten „Lurette" und „Les contes d'Hoffmann", an die er noch auf dem Sterbebette die letzte Hand legte, beträgt somit die Zahl seiner dramatischen Arbeiten 102.*

Offenbach verband mit einer erstaunlichen Leichtigkeit der Produktion den musterhaftesten Fleiß. Dabei konnte er (wie Mozart und Rossini) unter allen erdenklichen Störungen, zu jeder Zeit, an jedem Orte komponiren. Ich sah ihn oft ruhig arbeiten, wenn Freunde und Bekannte dicht um ihn her plauderten, und so oft er nach Wien kam, er brachte stets ein hübsches Quantum Skizzen mit, die er während der Reise im Waggon mit Bleistift niedergeschrieben. Am erstaunlichsten war seine Selbstbeherrschung und Gelassenheit, wenn er, krank und von Schmerzen gepeinigt, unermüdlich weiter arbeitete, auf dem Krankenbett sich täglich mit seinen Librettisten über die nächsten Scenen berieth. Mit der Beendigung einer Partitur war seine Arbeit keineswegs abgeschlossen. Noch während

* Ueber Offenbach's letzte Oper „Les contes d'Hoffmann" siehe Seite 81 dieses Buchs.

der Proben änderte und verbesserte er fortwährend; er zauderte keinen Augenblick, ein hübsches Musikstück zu streichen, wenn er nachträglich fand, daß es die Handlung aufhalte; ebenso schnell war er zur Hand, in letzter Stunde ein neues hinzu zu komponiren. Musterhaft war dabei sein Verhältniß zum Verfasser des Librettos.

Von einem so regen und geschlossenen Zusammenarbeiten des musikalischen und des poetischen Erfinders hat man in Deutschland keine Ahnung; der Tonsetzer findet bei uns irgendwo ein gedrucktes oder verschafft sich ein geschriebenes Textbuch und komponirt nun darauf los, als wenn der Dichter nie existirt hätte. Ebenso pflegt der deutsche Textdichter sein Buch ohne Rücksicht auf einen bestimmten Componisten und auf ein bestimmtes Personale ins Blaue hinein zu schreiben. In Deutschland sehen Dichter und Komponist einander oft ihr Lebtage nicht. Wie ganz anders in Frankreich! Da ist das Schaffen einer Oper ein fortwährendes Zusammenarbeiten von Dichter und Kompositeur. Während in Deutschland der Komponist an seinem Text wie an ein Brett festgenagelt liegt, ist dem französischen Komponisten das Libretto ein lebendiges Gewächs, das unter seinen Händen sich entfaltet und in fortwährender Umbildung seinem Talente assimilirt. Dies Ineinanderwachsen von Musik und Text, dies Praktische, Wirksame, das die französischen Opern auszeichnet, wäre ohne eine Gemeinschaft, wie sie z. B. Auber mit Scribe pflegte, nicht denkbar. In Paris kam ich einmal zu Offenbach, als dieser eben mit seinem Textdichter, ich glaube Herrn Cremieux, arbeitete. Es war mir sehr lehrreich, die beiden ein halbes Stündchen beobachten zu dürfen. Offenbach saß am Klavier und sang dem Dichter vor, was er Tags vorher von dem Libretto komponirt hatte. Hier fand er für seine musikalischen Intentionen vier Verse zu wenig, Cremieux schrieb sie dazu; dort wollte er zwei Verse streichen, Cremieux erklärte sie für nothwendig und

wehrte sich. Die Verhandlung wurde mitunter äußerst lebhaft, wenn der eine Theil seine Verse, der andere seine Melodien nicht ändern wollte. Am Ende wurden die Beiden doch immer einig, ihr Ziel und Interesse war ja dasselbe und jeder von beiden überzeugt, daß er ohne den Andern nichts ausrichten könne. Die Strömung der Debatte führte häufig den Dichter oder den Komponisten auf ganz neue, glückliche Ideen, die jeder für sich allein an seinem Schreibtisch nicht ausgeheckt hätte. „Dichter und Komponist müssen in geistiger Ehe miteinander leben," bemerkte Offenbach treffend. „So lange ich an einer neuen Oper arbeite, bin ich mit dem Dichter verheirathet. Ich bin unglücklich, wenn er einen Tag ausbleibt; hat er mir auch nichts Neues zu bringen, so muß ich ihn doch täglich sehen und sprechen." Es ist nicht zu leugnen, daß durch diesen lebhaften, wechselseitig anregenden und befruchtenden Verkehr zwischen Dichter und Tonsetzer eine Lebendigkeit, Einheit und Zweckmäßigkeit in ihre Arbeit kommt, um die manche große deutsche Oper die kleinste französische beneiden darf.

Offenbach kannte das Theater wie kein Zweiter und ruhte nicht, bevor er jedem seiner Stücke die wirksamste Bühnenform, die möglichste Vollendung gegeben hatte. In diesem Sinne war er einer der gewissenhaftesten Künstler. Auch an seinen Melodien, so leicht sie ihm zuflossen, änderte er oft und lange, wenn ihr Rhythmus ihm noch nicht packend und eigenthümlich vorkam. In vielgestaltiger Erfindung des Rhythmus war Offenbach bewunderungswürdig; in diesem Punkte (dem schwächsten unserer jetzigen Opern-Komponisten) könnten alle seine deutschen Kollegen von ihm lernen. Das Thema: „Oh que j'aime le militaire" in der „Großherzogin" hat er zehn- bis zwölfmal geändert, bis ihm der Rhythmus recht war. Melodisch unerschöpflich, bedurfte er nur der allereinfachsten Begleitung von zwei bis drei Akkorden, um eine An-

zahl der hübschesten, dabei charakteristischesten Gesänge darüber zu schreiben. Man denke an Fortunio's Lied, an die Chaconne in „Monsieur et Madame Denis“, an die Serenade des „Fantasio“, an die Kouplets der Großherzogin „Dites-lui“, an die zarten Melodien aus dem ersten Akt von „Orpheus“, dem ersten der „Schönen Helena“ u. s. w. u. s. w. Das ist in unserer Zeit des gehäuften und überkünstelten Akkompagnements das Allerseltenste.

Viel schwächer als sein melodisches und sein rhythmisches Talent war Offenbach's harmonische Kunst, und seine kontrapunktische stand fast auf dem Nullpunkt. In ihrer eminent komischen Kraft hat seine Musik kaum ihresgleichen; Offenbach besaß diese seltene Gabe in viel höherem Grade als Lortzing, Nicolai oder Flotow. Auf diesem sehr eng begrenzten Feld musikalischer Wirkung bietet uns Offenbach die reichste Beispielsammlung. Welch' drastisch komische Kraft liegt nicht z. B. in dem Sextett der vermeintlich Vergifteten in „Coscoletto“, in dem Verschwörungsterzett aus der „Großherzogin“! Der leichte Rausch des lächerlichen Barons Gondermark und seine Verspottung durch das Dienstpersonal — beides kichert gleichzeitig in dem Thema „Il est gris“ im „Pariser Leben“. In komischer Verwerthung einzelner Textworte und Sylben, — im deutschen selten wiederzugeben — ist Offenbach unerschöpflich. Ich erinnere an das Pascha-Terzett („Je suis le pa, je suis le cha“) in den „Schönen Weibern von Georgien“, an das Auftreten Agamemnon's „Le roi bar b u, qui s'avance, b u qui s'avance, b u qui s'avance), an den so geschickt verwendeten Reim in der „Helena“: „C'est l'homme aux pommes“ u. s. w. „Die schöne Helena“ enthält auch zwei witzige Anspielungen durch musikalische Citate. In einem Terzett reden Kalchas und Agamemnon dem König Menelaus scharf zu Gemüthe, er möge seine Privatgefühle dem Wohl des Landes opfern. Die schlagende Aehnlichkeit der Situation mit

jener im dritten Akt des „Wilhelm Tell“ hebt Offenbach witzig hervor, indem er sein Trio mit den Anfangstakten des Rossini'schen Terzetts beginnen läßt. Im Verlaufe, als Agamemnon die zunehmende Sittenlosigkeit Griechenlands schildert, die sich bis auf den Tanz erstrecke, erklingt (schnell und diskret vorübergehend) als Citat der Galopp-Cancan aus „Orpheus“.

Keineswegs beschränkte sich Offenbach's komisches Talent auf das niedrig Possenhafte; es zeigte sich auch feinen, schwierigeren Aufgaben gewachsen, wie dies z. B. seine Operetten: „Apotheker und Friseur“ und „die Schäfer“ darthun. In dem erstgenannten einaktigen Singspiel greift die Musik mit schalkhafter Absicht zu dem Styl des 18. Jahrhunderts zurück. Man glaubt sich in das Theater Philidor's, Gretry's, Monsigny's versetzt, so harmlos bieder klingt der Gesang, so großväterlich ernsthaft accompagniren Flöte und Fagott, Geige und Kontrabaß. Weiter ausgeführt ist das parodistische Element in den „Schäfern“ („les bergers“). Es ist dies nicht sowohl ein Stück, als eine Nebeneinanderstellung dreier genreartig ausgeführter Stückchen oder Bildchen, deren erstes eine Idylle aus der mythologischen Zeit darstellt, während das zweite das gekünstelte, seidene Schäferwesen unter Louis XV., das dritte endlich den derbsten Bauernrealismus von heute schildert. Die Figur des Liebesgottes, welcher unter allerhand Verkleidung den Draht der Intrigue dirigirt, vermittelt eine Art Zusammenhang zwischen diesen Sittenbildern. Die Idee dieser parodistischen Schilderung dreier so kontrastirender Schäferwelten ist eigenthümlich und pikant; ihrer Ausführung fehlt die fortschreitende Handlung und für diese tritt auch keineswegs ein gesteigertes Interesse an den Charakteren ein, die ja von jeder Entwicklung abgeschnitten sind. Die Musik hat überdies noch eine ganz spezielle Schwierigkeit auf ihrem eigensten Gebiet zu besiegen. Sie muß nämlich den

Charakter des Idyllischen das ganze Stück hindurch vorwalten lassen, wofür sie allerdings traditionelle und leichtverständliche, aber ziemlich begrenzte und einförmige Ausdrucksmittel besitzt. Die Gefahr der Monotonie konnte Offenbach nicht ganz vermeiden, dennoch hat er seine verschiedenen Schäfer charakteristisch zu zeichnen und effektvoll zu koloriren gewußt. Im ersten Akt, dem antiken, klingt der pastorale Ton nach, den Offenbach im ersten Akt des „Orpheus" und vor Allem in „Daphnis und Chloë so glücklich angeschlagen hat. Die französischen Schäfer des zweiten Akts sind wie aus Watteau's Bildern herausgeschnitten; ihre Melodien zierlich, galant, verschnörkelt, nach Moschus duftend. Und nun, welch' drolliger Kontrast in der Musik unserer Holzschuhklappernden, erzprosaischen Schäfer von heute! Für einen Scherz dehnt sich das Stück etwas zu lang und wird schließlich ermüdend. Zur Würdigung von Offenbach's Assimilirungstalent und Esprit ist es unentbehrlich.

Deutscher von Geburt, besaß Offenbach trotzdem eine vollkommene Herrschaft über die französische Sprache, in deren feinstes Geäder er musikalisch einzudringen vermochte. Ich erinnere an Metella's Lektüre des Briefes: „Vous souvient-il, ma belle — d'un homme, qui s'appelle — Jean Stanislas Baron de Frascata?" im „Pariser Leben". Es ist dies ein kleines Meisterstück von gesprochenem Singen oder gesungenem Sprechen, in nicht recitativischer, sondern durchaus arioser Form. Die vollendete Verschmelzung von knapper, korrekter Deklamation und reizvoller Melodie in diesem Gesangstück gehört Offenbach ganz eigenthümlich an. Ich wüßte gar keinen Komponisten, der das besser machen könnte. Ein Seitenstück dazu ist der Abschiedsbrief, den Perichole an ihren Geliebten schreibt und dann überliest.

Einer mehrjährigen Praxis im Orchester, erst als Cellist, dann als Dirigent, verdankte Offenbach die intimste Kenntniß der Instrumente. Sein feiner Sinn für charakteristische In=

strumentirung, die trotzdem selten aufdringlich wird, unterscheidet ihn von der Menge seiner Concurrenten und Nachfolger. Und als letzter, nicht geringster Vorzug: in Offenbach's Operetten wachsen die einzelnen Musikstücke natürlich aus der Situation heraus und erfreuen fast immer durch maßvolle abgerundete Form.

In vorliegendem, nach Offenbach's Tod geschriebenen Aufsatz, habe ich die Vorzüge dieses Komponisten stärker beleuchtet und ausführlicher besprochen als seine Schwächen und Verirrungen. Mit Absicht. Was tadelnswerth gewesen an Offenbach, das ist von der Kritik ohnehin mit hinreichendem, ja leidenschaftlichem Nachdruck hervorgehoben und Zeit seines Lebens unausgesetzt gegeißelt worden. Es war namentlich der deutschen Kritik von jeher eigenthümlich, die angeborene Begabung zu unterschätzen gegenüber dem Erlernbaren und Erlernten, die reiche melodische Ursprünglichkeit und heitere Anmuth herabzusetzen neben der häufig recht talentlosen Gründlichkeit unserer „Gediegenen.“ Man lese nur die deutschen Kritiken über den jungen Rossini, später über Auber's und Donizetti's neu auftauchende komische Opern. Das Publikum hat hier stets ein unbefangeneres Urtheil und eine feinere Witterung für das Talent bewiesen, als die Kritiker. Für Grétry's Ausspruch „es sei in der Opernmusik nichts so schwer, wie das Leichte“ hatte selten Jemand von unserer „haute critique“ ein rechtes Verständnitz. Erst wenn der Zeitverlauf einem Komponisten leichter, komischer Musik den Stempel der Klassizität aufgedrückt hat, sehen wir sein Verdienst gepriesen und meistens übertrieben. Mit welcher Bewunderung wird in unseren Lexikons und Handbüchern der Musikgeschichte jetzt Dittersdorf behandelt, der bei allem Talent doch nicht das Talent Offenbachs besaß. Der arme unbekannte Kölner Musikant war Kraft seines Talentes eine Weltberühmtheit und der populärste aller lebenden Komponisten

geworden. Er begegnete einem wirklichen Bedürfniß, denn die leichte, heitere Melodie schien vertrocknet, die originelle musikalische Komik ausgestorben. Ein Komponist von so ungemeiner Begabung und Produktivität, der Schöpfer eines Genres, in dem er ohne Nebenbuhler dasteht, und das, durch seine bescheidenen Ansprüche überall aufführbar, sich an die dreißig Jahre lang in beiden Welten behauptet hat, der verdiente doch endlich in einem anderen als dem stereotyp höhnischen und hochmüthigen Tone genannt zu werden, welchen die deutsche Kritik fast ausnahmslos gegen ihn anstimmt. Wir glauben, daß ein sehr großer Theil dieser kritischen Strafengel, besonders in Norddeutschland, das Allerwenigste von Offenbach, und das nur aus schlechten Uebersetzungen und plumpen Aufführungen kennt. Nur so läßt sich erklären, wie musikalisch urtheilsfähige Männer aus lauter deutsch-klassischer Exklusivität blind und ungerecht werden gegen die Vorzüge von Offenbach's Singspielen. Die Kritik soll aber noch einen anderen Muth als den des Tadelns haben: den Muth der Anerkennung.*

* Als Ausnahme möge hier ein bemerkenswerther Ausspruch von Chrysander in Betreff Offenbach's (und nebenbei Richard Wagner's) angeführt sein. In der von Chrysander redigirten Leipziger Allgemeinen Musikzeitung klagte ein Correspondent aus Paris, die Herrschaft Offenbach'scher Musik verschulde bei den Franzosen „die Schwierigkeit, Wagner zu verstehen". Chrysander, bekanntlich einer unserer gründlichsten Musikhistoriker und rigorosesten Gegner aller oberflächlichen Unterhaltungsmusik, bemerkt hierzu: „Was die Offenbach'schen Operetten so eingänglich macht, ist zunächst nicht ihre Schlechtigkeit und Flachheit, sondern ihre Kunstfertigkeit; sie sind in der Form (natürlich in der leichtesten vorhandenen Form, der des Couplets oder der alten Pastourelle) vortrefflich, ja musterstaft abgerundet. Am besten wissen das die Armseligen, welche sich hüben und drüben zu ihrer Nachahmung hergeben. Schüttelt man nun dort (und anderswo) einmal Offenbach's Joch ab, so wird man dadurch nicht reifer für Wagner werden, sondern ihm nur umsomehr ent-

Ein Faktor ist freilich nicht zu übersehen, der eine völlig unparteiische Würdigung von Offenbach's Talent erschwert hat. Es haftet nämlich an dieser ganzen Gattung ein gewisser Ballast von possenhaftem Unsinn und von Frivolität, welche auch ihre besten Exemplare nicht in den reinen Aether der Kunst aufsteigen läßt. Diese theils von dem Genre selbst, theils von dem Geschmack des Pariser Publikums bedingten Auswüchse, der bald bajazzoartige bald mänadenhafte Zug in Offenbach's bekanntesten Operetten, mochte auf den ersten Blick grade die vornehmsten und empfindlichsten Geister zurückschrecken. Sie wollten nun in Offenbach nichts anders sehen, als diese Auswüchse von Frivolität und Possenreißerei und verurtheilten ihn in Pausch und Bogen. Eine unbefangene Kritik wird aber nicht umhin können, zu scheiden und zu unterscheiden, — abzuweisen, was ein für allemal sündigt gegen den guten Geschmack und anerkennen, was wirklich künstlerisch, originell, ja genial ist. Auf ihre Unsterblichkeit hin darf dergleichen Unterhaltungsmusik nicht angesehen werden. Wenn sie das Ergötzen der Zeitgenossen gewesen, hat sie ihren Lohn dahin. Wollte ein Komponist wie Offenbach auf die Nachwelt spekuliren, „wer machte denn der Mitwelt Spaß?“ Kein dramatisches und musikalisches Genre veraltet so rasch, wie das Komische, namentlich das Burlesk-Komische. In steter Flucht werden die beliebtesten Stücke dieser Art weggedrängt von anderen, neuen, die wiederum anderen, neuen Platz machen. Wo ist das Publikum, das heute noch die Komik von Adam Hiller, Dittersdorf, Wenzel Müller ꝛc. ergötzlich, ihre Melodien originell und reizend fände! Auch Offenbach's Operetten werden bereits verdrängt von Novitäten, die keines-

wachsen. Möge Jeder in Wagner's Kunst finden, was ihm beliebt, nur Eines sollten ehrliche Musiker sich nicht gegenseitig aufbinden wollen, nämlich daß Tiefe darin sei und daß ein entsprechend tiefes Verständniß zu ihrer Würdigung gefordert werden müsse.“

wegs besser, sondern nur anders sind. Es beweist schon eine ungewöhnliche musikalische Lebenskraft, daß manche der vor 25 und 30 Jahren komponirten Singspiele Offenbachs noch heute gegeben und mit Vergnügen gehört werden. Solche Ausnahmen verdienen Beachtung, aber sie halten das Naturgesetz nicht auf, welches komische Theatermusiken dem Wirbel der Zeitströmung am schnellsten ausliefert. Das Publikum, das sich eine Zeitlang daran ergötzt hat, gibt ihnen dann den Abschied für immer. Hingegen hat die Kritik die schöne Pflicht, aus der Masse des ehedem Gefeierten, jetzt Verschollenen hervorzuheben, was über den momentanen Erfolg hinaus einen wirklichen musikalischen Werth birgt. Auch Werke dieses kleineren Genres wollen aus einer gewissen historischen Distanz betrachtet sein, müssen gleichsam ihre Zeitlichkeit abgestreift haben, um eine endgiltig gerechte Kritik zu erfahren. Eine solche wird, wie ich glaube, in Offenbach ein Talent allerersten Ranges auf dem Gebiet heiterer und komischer Musik erkennen. Er war mit diesem Talent allerdings ein Diener seiner Zeit, aber zugleich Herr im eigenen Hause.

Wie unsere Kritiker, so gefallen sich auch die meisten Fachmusiker in stolzer Geringschätzung Offenbach's, dessen „leichte“ Musik sie ebensogut machen könnten, wenn sie nur wollten. Bekanntlich haben es Viele auch wirklich gewollt in Paris und in Wien, aber merkwürdiger Weise ohne das gehoffte Gelingen. „Und warum?“ heißt es bei Goethe, —

„Und warum geht es nicht
In solchen Sachen?
Es meinet Jedermann
Er könn' es machen;
Und wenn er's machen soll
Kann er's nicht machen“.

IV.

Richard Wagner.

I.

R. Wagner's „Parsifal".

(Briefe aus Bayreuth vom Juli 1882.)

1.

So säßen wir denn wieder in dem freundlichen bayrischen Städtchen: dem einst durch weltliche Pracht, dann zweimal durch geistige Macht berühmt gewordenen Bayreuth. Vor einem halben Jahrhunderte wallfahrteten einzelne Jean-Paul-Schwärmer nach dieser Stätte, vor sechs Jahren ganze Pilgerkarawanen von Wagner-Verehrern. Ja, volle sechs Jahre sind verflossen, seit das „Bühnenfestspielhaus" in Bayreuth sich zum erstenmale aufthat, um uns die viertägigen Wunder des Wagner'schen „Nibelungenrings" vorzuzaubern. Seitdem blieb das seltsame Haus auf dem Berge geschlossen, die hinanführende staubig heiße Straße verödet. Anders, ganz anders war es geplant gewesen. Wagner hatte auf alljährliche Aufführungen gehofft, ja sogar die Aussicht eröffnet, sein Theater werde in immer weiterer Ausdehnung „auch jede Gattung dramatischer Arbeiten aufnehmen, welche der Originalität ihrer Konception und ihres wirklich deutschen Styles wegen auf

eine besonders korrekte Aufführung Anspruch erheben können." Nun, das hat freilich kein Mensch geglaubt, daß Wagner in Bayreuth je etwas Anderes als seine eigenen Werke aufführen werde. Ganz in der Ordnung; denn um „Fidelio" oder „Don Juan" gut zu hören, braucht Niemand nach Bayreuth zu reisen, noch weniger mußte dafür ein eigens konstruirtes Theater erbaut werden. Glaubwürdiger hingegen und verläßlicher mochte die andere Verheißung erscheinen: die einer alljährlichen Wiederholung des „Nibelungen"-Cyklus in Bayreuth. Diese Absicht hing ganz folgerichtig zusammen mit Wagner's bestimmter öffentlicher Erklärung, er werde die Aufführung seiner Nibelungen-Trilogie auf keiner andern Bühne je gestatten. An der Dauerhaftigkeit dieses Verbotes, so ernsthaft es ursprünglich geplant sein mochte, haben wir allerdings von allem Anfang gezweifelt und schon 1876 die Prophezeiung gewagt, es werde, nachdem einmal Europa nach Bayreuth gereist sei, nunmehr Bayreuth nach Europa kommen müssen.* So ist es auch eingetroffen: eingetroffen zum reellen Vortheil des Werkes und seines Urhebers. Der Prophet kam zu dem Berge, und die Nibelungen-Trilogie wanderte in den letzten sechs Jahren über alle namhaften Hof- und Stadttheater. Der Wagner-Tempel in Bayreuth aber blieb geschlossen. Erst jetzt öffnet er wieder seine Pforten, um ein neues Werk, „Parsifal", aufzunehmen, dem Wagner durch die Bezeichnung „Bühnenweihfestspiel" eine ganz ungewöhnliche Bedeutung beilegt.

Mit der Wahl seines Stoffes ist Wagner in zweifachem Sinne aufwärts gestiegen: genealogisch, von Lohengrin zu dessen Vater Parcival, und metaphysisch von einem mythischen zu einem mystischen, specifisch christlichen Inhalte. Die Seele des Ganzen ist der „heilige Gral", d. i. die auf dem Berge Montsalvat von den Gralsrittern gehütete wunderthätige

* Vergl. die Briefe aus Bayreuth über Wagner's Nibelungen-Trilogie in den „Musikalischen Stationen" p. 213 ff.

Schüssel oder Schale, in welcher Joseph von Arimathiä das Blut des Gekreuzigten aufgefangen haben soll. Sie hat schon im „Lohengrin" als eine unsichtbare, von ferne hereinwirkende Macht die Katastrophe („Mich ruft der Gral!") herbeigeführt. Im „Parsifal" bildet der Gral den sichtbaren Mittelpunkt und den obersten Willen des Dramas. Nur ein völlig Reiner, der den Weg dahin nicht sucht, kann zum Gral gelangen und in dessen Ritterschaft aufgenommen werden. Parcival ist dieser unschuldige, weltfremde Jüngling, „der reine Thor", der, hiezu berufen, seine höhere Sendung erst versäumt, um nach schweren Prüfungen und allmähliger sittlicher Läuterung sie schließlich zu vollbringen. Bekanntlich hat der ritterliche Sänger Wolfram von Eschenbach auf Grund verschiedener Sagen und hauptsächlich nach dem Gedichte des Franzosen Chrétien de Troyes Anfangs des dreizehnten Jahrhunderts den Parcival in einem ebenso weitläufigen als tiefsinnigen und farbenreichen Epos verherrlicht und darin den Sagenkreis vom heiligen Gral mit jenem von der ritterlichen Tafelrunde des Königs Artus vereinigt. Wolfram von Eschenbach, der — das gerade Gegentheil von Richard Wagner — weder lesen noch schreiben konnte, hat Letzterem als vorzüglichste, wenngleich nicht ausschließliche Quelle gedient. Es fügt sich hübsch, daß der neueste Parcival, der Wagner'sche, in demselben Lande, Bayern, ja in demselben fränkischen Gau jetzt aufersteht, wo vor sechshundert Jahren Wolfram's Heimath gestanden. Eschenbach liegt südöstlich von Anspach, also nicht gar weit von Bayreuth. Zu Wiedenberg, vermuthlich Wehlenberg bei Anspach, hatte Wolfram sein Haus und lebte dort mit Frau und Kind, arm, aber zufrieden. Er starb, ein hoher Fünfziger, um das Jahr 1220 und wurde in der Frauenkirche zu Eschenbach begraben. So erinnert denn der bayrische Nordgau, welcher auch Bayreuth einschließt, unmittelbar an den unübertroffenen ersten Dichter des Parcival: an Wolfram von Eschen-

bach. In sein Gedicht dürften sich wohl nur die Gelehrten unter unseren Lesern, Literarhistoriker und Germanisten, vertieft haben. Ein viel größerer Kreis ist über Wolfram und seinen „Parcival" aus älteren Literaturwerken informirt, neuestens vielleicht aus Wilhelm Hertz' sorgfältiger Monographie, oder endlich aus der trefflichen Literatur-Geschichte von Wilhelm Scherer. Einen dritten Kreis bildet die ansehnliche Minorität, welche Wolfram von Eschenbach wahrscheinlich nur als den melodiösen Abendstern-Sänger in Wagner's „Tannhäuser" kennt. Für das Verständniß des „Bühnenweihfestspiels" sollte auch dies hinreichen, da ein rechtschaffenes Drama, gesprochen oder gesungen, sich selber erklären soll, ohne gelehrte Vorstudien.

Indem wir den Inhalt der Wagner'schen Dichtung nacherzählen, sehen wir von dem „Parcival" Wolfram's vorläufig ganz ab und wollen erst später einige für das Drama wichtige Abweichungen notiren. Wagner's „Parsifal" — doch halt! wir müssen nothwendig einen Augenblick bei dem Namen des Helden verweilen, dessen Bayreuther Schreibart schon manche Verwirrung veranlaßt hat. Wolfram nennt seinen Helden „Parcival"; von dem französischen Zeitworte percer („Fürwahr, dein Nam' ist Parcival; recht mitten durch bedeutet er".) Chrétien de Troyes nennt ihn „Perceval" (Thaldurchstreifer), was jener ersten Bedeutung verwandt ist.* Eigennamen unzweifelhaft französischen Ursprungs aus dem Persischen und Arabischen herleiten wollen, ist eine gelehrte Schrulle, in welcher bisher nur Joseph Görres sich gefallen hat; seine „falschen Herleitungen" hat schon Gervinus gerichtet. Wagner,

* Das französische Perce-val ist ein Imperativ-Name wie das deutsche Springinsfeld und bedeutet „Dring durch's Thal". Aehnlich heißt ein Söhnlein des Fuchses Reinhart in der französischen Thierdichtung Percehaie, „Durchdring' die Hecke", ferner der Held eines großen Romans aus dem vierzehnten Jahrhundert Perceforest, „Durchdring" den Wald". (W. Hertz.)

der es wahrlich nicht bedarf, wohl aber liebt, in Kleinigkeiten groß, in Nebendingen originell zu sein, leitet den unanfechtbar französischen Namen gewaltsam aus dem Arabischen her, um ihm die Bedeutung „reiner Thor" aufzuzwingen. Er läßt seinen Helden im zweiten Akte von der Verführerin Kundry philologisch aufklären: „Dich nannt' ich, thör'ger Reiner, Fal parsi — dich, reinen Thoren: Parsifal!" Uns scheint der Umstand, daß der Name Parcival seit 600 Jahren durch einen unserer größten Dichter in der Literatur eingebürgert ist, ausreichend, um daran festzuhalten und jede willkürliche Abänderung zu ignoriren. Den Titel des Wagner'schen Festspieles hat man natürlich buchstabentreu „Parsifal" zu citiren; im Uebrigen wird die nichtwagner'sche Welt nach wie vor „Parcival" schreiben. Und nun vom Parcival zum „Parsifal"!

Der erste Aufzug beginnt in einer Waldlandschaft in den nördlichen Gebirgen des gothischen Spanien. Wir sehen unter Bäumen schlummernde Ritter und Knappen sich erheben, um dem kranken Gralskönig Amfortas ein Heilbad zu bereiten. Dieser ist schlaflos von „starken Bresten", die Schmerzen kehren „immer sehrender" ihm zurück. Wie wir aus dem Munde des Ritters Gurnemanz erfahren, war Amfortas eines Tages ausgezogen, um mit seiner Lanze — derselben, womit einst dem Heiland die Seite durchstochen worden — den bösen Zauberer Klingsor zu „beheeren", wurde aber von diesem des „wunden-wundervollen Speers" beraubt und mit einer Wunde, die sich nie schließen will, heimgeschickt. Nun kommt die abschreckend wilde, dienstbereite Gralsbotin Kundry „hastig, fast taumelnd" auf die Bühne gestürzt; sie bringt aus Arabien einen Balsam zur Heilung des kranken Königs und wirft sich ermüdet zur Erde. Kaum hat Amfortas das Bad genommen, das „sein Weh' staut", als wirrer Lärm immer näher kommt. Ein fremder Jüngling, Parsifal, ist unver-

sehens in den Wald gedrungen und hat mit dem Pfeil einen Schwan erlegt, der eben über den heiligen See flog. Man führt den Frevler vor Gurnemanz, der ihn ins Verhör nimmt. Auf die Fragen: Wo bist du her? Wer ist dein Vater? Wer sendete dich des Weges? Wie heißt du? antwortet der Jüngling jedesmal mit: „Das weiß ich nicht". In Gurnemanz steigt die Vermuthung auf, daß dieser wildfremde Knabe, welcher von selbst den Weg in den heiligen Wald gefunden, der zur Rettung des kranken Königs Auserwählte sei. Denn ein Orakel — ein sehr dunkles allerdings — hat dem König zum Troste verkündet: „Durch Mitleid wissend der reine Thor; harre sein den ich erkor." Gurnemanz heißt den Jüngling ihm folgen; der Weg zur Gralsburg auf dem Montsalvat öffnet sich ihnen von selber, eine Wandel-Decoration markirt das Fortschreiten des Paares durch Felsenwände und Felsenthore. Endlich finden sie sich in einem Saal, der sein Licht einzig durch eine Oeffnung in der gewölbten Kuppel erhält. Glockenklänge ertönen und Gesang unsichtbarer Knaben. Die Gralsritter nehmen Platz an langen Tafeln, König Amfortas wird auf seinem Ruhebett hereingetragen. Aus einer Nische im Hintergrund ertönt die klagende Stimme des greisen Titurel, der im Grabe weiterlebt, täglich neubelebt durch Wunderkraft des Grals. Er fordert seinen Sohn Amfortas auf, sein heiliges Amt zu verrichten und den Gral zu enthüllen. Unter bitteren Klagen über seine eigene Unwürdigkeit gehorcht Amfortas und enthüllt das heilige Gefäß, während die Knabenstimmen die Formel des christlichen Abendmahls intoniren: „Nehmt hin mein Blut um uns'rer Liebe willen! Nehmt hin meinen Leib, auf daß ihr mein gedenkt." Der Gral erglüht in Purpurlicht, die Tische zeigen sich mit Brot und Wein besetzt und die Ritter setzen sich zu der durch den Gral gespendeten Abendmahlzeit. Parsifal bleibt stumm und regungslos sowohl bei dem ungeahnten Glanz, als bei den Schmerzensrufen des Königs. Auf die Frage des

Gurnemanz, ob er wisse, was er gesehen hat — schüttelt Parsifal den Kopf, worauf ihn der Ritter zu einer Seitenthür hinausstößt mit den unpoetischen Worten: „Lass' du hier künftig die Schwäne in Ruh' und suche dir, Gänser, die Gans!" Damit schließt der erste Akt.

Der zweite Aufzug versetzt uns in Klingsor's Zauberreich, „jenseits der Berge". Der böse Zauberer ruft Kundry: „Hieher, Kundry, zu deinem Meister herauf!" Die Gerufene erscheint in bläulichem Lichte aus der Tiefe, einen „gräßlichen Schrei" ausstoßend und dann in ein „Klagegeheul" ausbrechend. Wer ist diese Kundry? Wie kommt sie, die stets hilfreiche Botin des Grals, jetzt hieher als dienender Dämon Klingsor's? Ein Räthsel im ersten Akte, erscheint sie uns im zweiten nur als ein anderes neues Räthsel, und was uns den Schlüssel geben soll zu diesen beiden entgegengesetzten Erscheinungen Kundry's, ist nur ein noch größeres drittes Räthsel. Kundry ist nämlich nicht blos die treue Dienerin der Gralsritter und zugleich die verderbliche Helfershelferin des teuflischen Klingsor, sie ist noch obendrein ein mythischer Rest, eine lebendige Versteinerung aus der Zeit Christi! Die böse Herodias, welche beim Anblicke des blutigen Hauptes des Täufers gelacht hat, und jene herzlose Jüdin, die den Heiland auf seinem Todesgange verlachte, seither als ein weiblicher Ahasver zu ewigem qualvollen Leben und ewigem Lachen verdammt — das alles ist Wagner's Kundry in Einer Person. Klingsor, der zeitweilig Macht hat über sie, verwendet sie zur Verführung der zureisenden Gralsritter. Auf sein Geheiß erscheint sie jetzt in jugendlicher Schönheit, sie, die wir im ersten Akte abstoßend häßlich gesehen. Sie hat vor Zeiten den König Amfortas verführen helfen, heute soll sie ihre Künste an Parsifal erproben, der sich eben „kindisch jauchzend" der Burg nähert. Ein Zaubergarten voll üppiger Blumenpracht empfängt den „reinen Thoren". Von allen Seiten stürzen schöne Mädchen in flüchtig über-

geworfener Kleidung herbei, umringen ihn erst scheltend, dann kosend, hüllen sich endlich in reizende Blumengewänder und setzen ihn mit verliebten Schmeicheleien zu. Er will ihnen entfliehen, da erscheint Kundry jugendlich schön in „leicht verhüllender phantastischer Kleidung“ und ruft ihn beim Namen. Sie erzählt ihm von seiner Mutter Herzeloide, wie diese ihn liebte und einsam starb. Kundry gibt ihm „als Muttersegens letzten Gruß der — Liebe ersten Kuß!“ Mit diesem Kuß geht urplötzlich in Parsifal eine „furchtbare Veränderung“ vor sich; aus dem Taumel erwachender, rasender Sinnlichkeit geräth er unvermittelt in das Extrem religiöser Ekstase. Er denkt urplötzlich an Amfortas' Wunde, klagt sich schwerster Schuld an, und stößt endlich Kundry, die ihn immer glühender bedrängt, heftig von sich. Auf ihren Hilferuf erscheint Klingsor auf der Burgzinne und schleudert den heiligen Speer gegen Parsifal. Der Speer bleibt jedoch über dem Haupte des „reinen Thoren“ in der Luft schweben. Parsifal ergreift ihn und schwingt ihn, damit die Gestalt des Kreuzes bezeichnend. Klingsors Zauberschloß versinkt wie durch ein Erdbeben.

Der dritte Akt spielt geraume Zeit später, wenigstens finden wir Gurnemanz „zum hohen Greise gealtert“, als Einsiedler wieder. Anmuthige Gegend im Gralsgebiet; es ist Charfreitag. Gurnemanz findet in der Hecke die Kundry leblos und erstarrt, er erweckt sie zum Leben; ihre Erscheinung ist die alte unschöne, aber die frühere Wildheit ist von ihr gewichen. Parsifal tritt auf in schwarzer Rüstung, die heilige Lanze in der Hand, und sucht den Weg zu Amfortas. Mit höchstem Entzücken begrüßt Gurnemanz die Heilsbotschaft von der wiedergewonnenen Lanze. Parsifal erscheine zu rechter Zeit als Retter, denn heute, am Charfreitage, solle bei Titurel's Leichenfeier der Gral zum letztenmale enthüllt werden und dann für immer verborgen bleiben. Die Drei ziehen zur Gralsburg

nachdem sie uns noch ein überraschendes lebendes Bild aus dem neuen Testament geboten haben: die büßende Kundry wäscht dem Parsifal die Füße und trocknet dieselben mit ihrem aufgelösten Haar, während Gurnemanz ihm mit Balsam das Haupt salbt und als König des Grals begrüßt. Parsifal schöpft mit der Hand Wasser aus der Quelle und tauft damit Kundry auf den Christenglauben. Die Wandel-Decoration aus dem ersten Akte führt sie bald zur Gralsburg, wo die Ritter in tiefster Trauer den Katafalk des todten Titurel umstehen. Amfortas reißt verzweifelnd sein Gewand auf, entblößt die offene Wunde und verlangt den Tod von der Hand der Gralsritter. Da erscheint Parsifal, und mit den Worten: „Nur Eine Waffe taugt — die Wunde schließt der Speer nur der sie schlug" — berührt er mit der heiligen Lanze die Wunde des Königs. Dieser strahlt „in heiliger Entzückung" und schwankt vor großer Ergriffenheit. Parsifal aber hebt den Speer hoch empor und siehe! von seiner Spitze fließt heiliges Blut. Der Gral wird enthüllt und leuchtet. Der todte Titurel erhebt sich segnend im Sarge, und eine weiße Taube, das Symbol der heiligen Dreifaltigkeit, senkt sich aus der Kuppel auf Parsifal's Haupt herab. Kundry sinkt entseelt zu Boden, während Amfortas und Gurnemanz knieend dem neuen Könige des Grals huldigen und leise der mystische Schlußchor ertönt:

„Höchsten Heiles Wunder!
Erlösung dem Erlöser!"

2.

Schon aus der Lectüre des Textbuches wird jeder mit Wagner's genialer Theaterkunst vertraute Leser den Eindruck eines effectvollen Bühnenstückes davon tragen. Ein geschickt gegliedertes Drama mit völlig neuen, theilweise blendenden

Situationen baut sich kühn vor uns auf. In formeller Beziehung besitzt es unleugbare Vorzüge und übertrifft durch übersichtlichen Aufbau, knappere Führung und wirksame Steigerung die Dichtung der Nibelungen-Trilogie. Ueberdies bezeichnet es einen erfreulichen Fortschritt (oder gesunden Rückschritt) in der Diction. Zwar fehlt es dieser auch nicht an gequälten Wortbildungen und Sätzen, an absichtlicher Dunkelheit und bombastischem Aufputz, aber wenigstens sind wir das kindische Geklapper der Stabreime und Alliterationen los. Gegen die sprachmörderische Diction des „Siegfried" oder „Tristan" gehalten, ist die Sprache Parcival's einfach und natürlich — soweit Richard Wagner überhaupt noch fähig ist, einfach und natürlich zu sprechen. An der Erzählung Wolfram's von Eschenbach hat er zwar einiges Wesentliche zum Nachtheil der dramatischen Motivirung geändert — wie wir bald sehen werden — aber auch mit praktischem Blick Alles ausgeschieden, was die Einheit *seines* Planes stören konnte, z. B. die ritterliche Gestalt des Gawan, der als verliebter Abenteurer das Gegenstück zu Parcival bildet, sowie die ganze Tafelrunde des Königs Artus, dieses weltliche Gegenstück zu dem geistlichen Bunde der Gralsritter. Durch diese Ausscheidung alles Episodischen, nicht streng Nothwendigen gewann Wagner eine ruhige, stetig fortschreitende Handlung, die in drei wohl aufgebauten Acten gleichsam sechs malerische Tableaux hinstellt, je zwei in jedem Acte. Der geborene Theater-Componist verräth sich in jeder Scene dieses Textbuches, so lebendig ist darin Alles angeschaut, vorausgeschaut, genau wie es auf der Scene unfehlbar wirken muß. Und welcher Reichthum an glänzenden scenischen Bildern, an neuen Effecten breitet sich im „Parsifal" aus! Die Wandel-Decoration und die Abendmahlsfeier im ersten Acte, die lebenden Blumen, das Wunder der Lanze und das versinkende Zauberschloß im zweiten, endlich die Leichenfeier Titurels und die ganze Schlußscene, es sind lauter überraschend neue Beweise

von Wagner's unerschöpflicher Bühnenphantasie. In dieser fremdartig und räthselhaft flimmernden Handlung folgt Wunder auf Wunder. Wer, naiv genügsamen Sinnes, den Wagner'schen „Parsifal" als eine höhere Zauber-Oper auffassen mag und kann, als ein freies Spiel einer im Wunderbaren schwelgenden Phantasie, der hat ihm die beste Seite abgewonnen und sich den möglichst ungetrübten Genuß errettet. Er wird von diesem Festspielzauber nichts abzuwehren haben, als die falschen Prätensionen, daß dem ein unergründlich tiefer, heiliger Sinn zu Grunde liege, eine philosophische und religiöse Offenbarung. Leider wird gerade auf diese angeblich tiefe, sittliche Bedeutung, auf das Christlich-Mystische in Wagner's Dichtung das größte Gewicht gelegt.* Und von dieser Seite habe ich gegen das neue „Bühnenweihfestspiel" und dessen dramatischen Gehalt schwere Bedenken.

Wie die meisten Wagner'schen Werke gerade in ihrem von glänzender Hülle umgebenen dramatischen Kern krank und dürftig sind, weil die Personen weniger aus freiem Willen als unter dem Zwange einer übersinnlichen Macht handeln, so auch der „Parsifal". Und dieser noch weit mehr, als irgend eines der früheren Wagner'schen Stücke. Es fehlt jedem darin Handelnden, was erst zum dramatischen Charakter macht: die freie

* Um ungefähr den Maßstab kennen zu lernen, mit welchem das neue Ereigniß gemessen wird und gemessen sein will, möge der Leser irgend eine auf „Parsifal" bezügliche Stelle in Wagner's officiellem Organe, den „Bayreuther Blättern", aufschlagen. Da heißt es z. B.: „Wer an Bayreuth glaubt, in dem Sinne des Wagner'schen Glaubens, der gehört zum echten Bayreuther Patronat. Unsere Blätter werden es versuchen, diesen erhabenen Glauben, der uns beseelt, auch für ihre neuen Leser in Wissen umzuprägen, und wo das Wissen wiederum verstummen muß vor der Heiligkeit des göttlichen Geheimnisses, da wird der „Parsifal" uns Allen gemeinsam mit seinen beseligenden Weiheklängen die Freudenkunde offenbaren: Der Glaube lebt!"

Selbstbestimmung in Gutem und Bösem. Gut oder böse in diesem Sinne, also dramatisch, ist weder der Tugendheld Parsifal, noch sein teuflisches Gegenstück Klingsor, noch endlich die willenlos zwischen Beiden hin- und hergezerrte Kundry — von der erleuchteten Gralsgesellschaft nicht zu reden. Vorerst ist Parsifal selbst, seine Schuld und nachfolgende sittliche Läuterung in Wagner's Fassung unverständlich. Parsifal ist der unerfahrene, gutmüthige Jüngling der Tölpeljahre, ein Lieblings-Charakter zahlloser mittelaltriger Romane, den zuerst Wolfram von Eschenbach durch tiefere Auffassung verklärt hat. Im ersten Akte ist er bei Wagner ganz charaktergemäß gehalten; eine Art zahmerer Siegfried. Er schießt in jugendlicher Jagdlust einen Schwan, ohne Arges dabei zu denken, antwortet auf jede Frage mit „Das weiß ich nicht" und läßt sich willenlos auf die Gralsburg führen, wo er all die Wunder und räthselhaften Menschen, die ihn umgeben, stumm anstaunt. Das ist vollkommen begreiflich. Ganz unbegreiflich ist es dagegen, wie derselbe „reine Thor" sich im zweiten Akte plötzlich als einen furchtbaren Sünder erkennen kann, welcher schwere Schuld abzubüßen hat. Hier rächt sich die Aenderung, die Wagner an der Parcival-Sage und an Wolfram's Erzählung vorgenommen hat, eine Aenderung, welche die psychologische Motivirung des Helden und die folgerichtige Entwicklung der Handlung geradezu vereitelt. Nach der Sage und der Erzählung Wolfram's soll der kranke Amfortas einer Offenbarung des Grals zufolge von einem reinen Jüngling erlöst werden, welcher unabsichtlich den Weg zur Gralsburg findet und dort aus freien Stücken an den König die theilnehmende Frage richtet, was ihm fehle. Durch diese bloße Frage soll Amfortas geheilt und der Fragende an seinerstatt König werden. Da man aber dem Knaben Parcival als Lebensregel eingeschärft hatte, nicht viel zu fragen, so unterläßt er die Frage auch dort, wo sie sich ziemte und von ihm erwartet

werden durfte: beim Anblick des siechen Amfortas. Wolfram's Parcival verläßt die Gralsburg, ohne sich einer Schuld bewußt zu sein. Erst als die Gralsbotin Kundry die gräßlichsten Verwünschungen über ihn ausstößt und ihn an Artus' Tafelrunde als einen Verräther anklagt, weil er die Erlösung des Amfortas, die in seiner Hand gelegen, durch sein Schweigen vereitelt habe, weiß er was er verschuldete, und hadert mit Gott, der Solches zulassen konnte. Mit sich zerfallen, verzweifelnd, gelangt er endlich zu einem alten Einsiedler, Trevrizent, der sein Lehrer und Erlöser wird, indem er ihn über den Gral aufklärt und über sein eigenes Innere. Reuig und mit Gott versöhnt, findet Parcival nach langen Irrfahrten und schweren Prüfungen wieder den Weg zum Gral und tritt vor Amfortas mit der Frage: „Oheim, was fehlt dir?“ Der kranke König erhebt sich geheilt und überträgt seine Krone auf Parcival. So erzählt Wolfram den Hergang; die Lösung ist poetisch und verständlich. Indem aber Wagner das Motiv der Frage ganz wegläßt, wird uns unverständlich, was denn Parcival verschuldet hat und was er eigentlich hätte thun sollen, um die Heilung des Königs, dem Orakel entsprechend, zu bewerkstelligen. Bei Wolfram lautet der Ausspruch des Grals ganz klar; bei Wagner ist er wirklich dunkler, als wir es selbst von Orakeln gewohnt sind: „Durch Mitleid wissend, der reine Thor: — Harre sein, den ich erkor.“ Ich bekenne aufrichtig, das nicht zu verstehen. Vergeblich fragen wir und müssen immer wieder fragen, wie es denn kommt, daß Wagner's „Parsifal“, der von Niemandem mit einem Worte über sein Versäumniß aufgeklärt und keiner Schuld sich bewußt ist, plötzlich, und zwar während der Liebesscene im zweiten Acte, in Reue und Zerknirschung umschlägt, aus einem reinen Thoren ein reiner Heiliger wird. Ohne einen Gedanken an den kranken König, ohne einen Schatten von Schuldbewußtsein reitet Parsifal im zweiten Acte „kindisch jauchzend“ auf Abenteuer und gelangt

in Klingsor's Zauberschloß mitten unter die verführerischen Mädchen. Kundry, zur reizenden Fee umgewandelt, giebt ihm „der Liebe ersten Kuß", und Parsifal springt mit dem Ausrufe: „Amfortas! die Wunde, die Wunde!" auf und stürzt verzweifelt auf die Knie:

Erlöser, Heiland, Herr der Huld!
Wie büß' ich Sünder *solche Schuld*?!

Das begreife wer kann. Kundry selbst scheint es nicht zu begreifen, da sie den Parsifal fragt: „So war es mein Kuß, der welt=hellsichtig dich machte?" Wie im dritten Acte die dogmatischen, so häufen sich im zweiten die psychologischen Wunder. Unter letzteren ein sehr häßliches: daß in Parsifal das Bild seiner sterbenden Mutter benützt wird, ihn in sinnliche Ekstase zu hetzen. Diese Vermengung des heiligsten Gefühls mit dem unheiligsten wirkt um so abstoßender, als sie hier vollständig unnöthig und unnatürlich ist. Nach dem entscheidenden Kuß macht sich der welt=hellsichtig Gewordene von Kundry los und auf den Weg zu Amfortas, ausgerüstet mit der heiligen Lanze, die von ihm nicht einmal erkämpft, sondern ihm durch ein Wunder als gebratene Taube in die Hand geflogen ist. Dieses fernliegende, alte Märchenmotiv von dem Speer, welcher allein die Wunden, die er geschlagen, wieder heilt — bei Wolfram kommt es nicht vor — hat *Wagner* in seinen „Parsifal" eingeführt, wahrscheinlich um ein Mirakel mehr und einen glänzenden Aktschluß zu gewinnen. Wagner's Ausleger, die oft noch tiefsinniger und unverständlicher sind, als er selbst, verehren gerade in dieser Lanze „die Heilsthat des wissend gewordenen Mitleids". Nach unserer Empfindung sticht Wagner mit diesem Wunderspeer seinem eigenen Drama ins Herz.

Nicht eben wunderbar, aber sehr wunderlich fällt es auf, daß wir von Parsifal, dem Helden des Stückes, keine einzige

geistige oder leibliche Heldenthat zu sehen bekommen, höchstens die rein negative der Standhaftigkeit gegen sinnliche Reizung. Mit wachsendem Erstaunen beobachten wir, wie sich im Verlaufe des Stückes ein immer größerer Heiligenschein um das Haupt des reinen Thoren wölbt, bis dieser unter Wagner's Händen förmlich zum Erlöser der Menschheit emporwächst. In der Scene, wo Kundry als büßende Magdalena ihm die Füße wäscht und mit ihren Haaren abtrocknet, schlüpft Parsifal leibhaftig in die Gestalt Christi hinein. Zum Schlusse senkt sich gar eine weiße Taube als Verkörperung des heiligen Geistes auf sein Haupt herab, während unsichtbare Stimmen „Höchsten Heiles Wunder! Erlösung dem Erlöser!" singen. Was der Wagner'sche Parsifal gethan hat, um diese verschämte Identificirung mit dem Heiland zu rechtfertigen, müssen uns Andere sagen, und Andere mögen auch entscheiden, ob durch solche Scenen wirklich der Geist echten Christenthums gefördert werde. Wir fragen uns nur, wenn wir Momente aus dem Leben Jesu also leicht maskirt im „Parsifal" antreffen, warum Wagner es nicht vorzog, Jesum selbst in einem „Bühnenweihfestspiel" zu verherrlichen? Ich meine dies im vollkommenen Ernste. Etwas von der Einrichtung des Oberammergauer Passionsspiels — auch dessen seltene periodische Wiederkehr — scheint dem Begründer der Bayreuther Festspiele vorgeschwebt zu haben. Die Person und das Leben des Heilands sind ja im höchsten Sinne dramatisch, und es ist nicht einzusehen, warum ein berufener Dichter nicht mit demselben frommen Muthe an ein solches Drama gehen sollte, wie zum Beispiel der Maler Munkacsy an eine moderne und realistisch gehaltene Darstellung des historischen Christus. Friedrich Hebbel trug sich lange mit dem Plane eines Christus-Dramas, „der gewaltigsten aller Tragödien", starb jedoch vor dem ersten Federzuge. An künstlerischem Muthe steht Wagner gewiß nicht hinter Hebbel zurück; auch darf er mehr wagen, als Hebbel

wagen durfte oder irgend Jemand heute wagen darf. „Das letzte Abendmahl Christi mit seinen Jüngern", nach dem Gemälde Leonardo da Vinci's gruppirt, böte sicherlich ein tausendmal ergreifenderes, wenn auch weniger prunkvolles Bild, als das Liebesmahl der Gralsritter im „Parsifal", das doch nur eine durchsichtige Maskerade jenes letzten Abendmahls ist. Wahrhaft christlichen Gemüthern dürfte das Urbild wahrscheinlich weniger Anstoß erregen, als die ernsthafteste Parodie.

So wie Parsifal nur von übersinnlichen Mächten regiert und unversehens vom guten dummen Jungen zum „Erlöser des Erlösers" begnadet wird, so ist auch Kundry ein willenloses Werkzeug bald in des Grals, bald in Klingsor's Hand. Bei Wolfram von Eschenbach sind die wilde Gralsbotin Kundry und die schöne Verführerin des Parcival („Orgeluse") ganz verschiedene Personen; Wagner verschmilzt beide Gegensätze in die Eine Figur Kundry. Neu und interessant mag man diese Figur nennen, menschlich begreiflich ist sie nicht, und was Alles mit diesem hysterischen Unwesen bei Wagner gemeint ist, dürfte ohne gelehrten Kommentar kaum Jemand errathen. Eine verwandte Gestalt ist Klingsor, ein sonderbarer gefallener Engel, der, als Selbstverstümmler vom Gral zurückgestoßen, zum bösen Zauberer ward. Auch er ist ein blutloses Abstraktum, das uns wie Kundry durch mancherlei Widersprüche und Räthsel in seinen Erzählungen verwirrt. Der sieche Amfortas bleibt eine rein leidende Gestalt, von deren „sehrenden Schmerzen", blutenden Wunden, Bädern und Medikamenten so viel gesprochen wird, daß wir mehr ein klinisch-pathologisches als ein tragisches Mitleid mit ihm empfinden.

Je weiter die Handlung fortschreitet, desto willkürlicher, mystischer, symbolischer wird sie. Die menschliche Natur in uns verliert schließlich jede Fühlung mit diesen in lauter heiligen Mirakeln kreisenden Begebenheiten und den abnormen

Ueber- und Unmenschen, die sich vor uns wie an einem göttlichen Marionettendraht bewegen. An welchem von ihnen kann man mit warmer, echt menschlicher Theilnahme hängen? Lohengrin ist doch nur in der Schlußscene der übersinnliche Ritter, der seraphische Soldat, der blindlings seinem Kriegsherrn, dem Gral, folgen und Elsa verlassen muß — das Stück hindurch handelt und fühlt er menschlich, und die ihn umgeben gleichfalls. Im „Parsifal" hingegen ist der heilige Gral Alles, bedeutet Alles, entscheidet Alles. Was ist uns der Gral? Eine legendenhafte Kuriosität, dem Bewußtsein des Volkes wie der Gebildeten wildfremd, ein längst vergessenes Requisit phantastischen Aberglaubens. Die hysterische Exaltation, welche in Wagner's „Parsifal" unablässig die heilige Schüssel und die heilige Lanze und das heilige Blut anschwärmt, findet heute keinen Wiederhall in deutschen Geistern, deutschen Herzen, und wird ihn niemals finden. Selbst Calderon, der für die katholischen Spanier des 16. Jahrhunderts dichtete, hat sich kaum so hoch ins Mystisch-Religiöse verstiegen, von dem romantisch-katholischen Schwärmgeist Zacharias Werner gar nicht zu reden. Wenn Wagner's officieller Interpret, Herr v. Wolzogen, behauptet, Wagner habe aus dem Epos Wolfram's von Eschenbach „den allgemein menschlichen Grundgedanken genommen und vertieft", so scheint uns eher das Gegentheil richtig. Das Mystische, Religös-Symbolische hat Wagner daraus aufgefangen, im Vergrößerungsspiegel aufgefangen, hingegen gerade das echt Menschliche dieser lebensvollen, reichbewegten Dichtung unterdrückt. Wie schön und rührend ist bei Wolfram Parcival's steter Gedanke an seine Frau! Diese treue Liebe und das unausgesetzte Streben nach häuslichem Familienglück vermag in ihm der Gral nicht zu unterdrücken. Sobald Parcival die früher versäumte mitleidige Frage an Amfortas gethan und das Königreich angetreten hat, vereinigt er sich mit seiner Frau, der holden Conduiramur, und seinen beiden Söhnen Lohengrin

und Kardeiz. Von alledem keine Spur bei Wagner, dessen christliches Ideal offenbar das Cölibat bedingt. Es wird uns als Wagner's größte That gepriesen, daß er „den Gral, das höchste christlich-religiöse Ideal", verherrlicht habe. Aber wem unter uns ist denn der Gral ein religiöses Ideal? Wem ist er es jemals gewesen? Das Christenthum unserer Zeit ist ein ganz anderes als das wundersüchtige der heiligen Gralsritter, und vielleicht kein schlechteres. Es ist über Shakespeare treffend gesagt worden, daß er nirgend religiös und doch überall religiös sei. Die christliche Ekstase im „Parsifal" bildet den geraden Gegensatz zu Shakespeare's dichterischer Gesundheit und mahnt nicht selten an die gereimten Andachtskrämpfe der deutschen Pietisten.

Ist das wirklich Wagner, wird man fragen, derselbe Richard Wagner, der in seinem berühmten Buche „Die Kunst und die Religion" (1850) gegen die „beklagenswerthe Einwirkung des Christenthums" so energisch kämpfte?*

* Ich citire einige Stellen aus jenem älteren Glaubensbekenntniß Wagner's: „So viel erkennt der redliche Dichter auf den ersten Blick, daß das Christenthum weder Kunst war, noch irgendwie aus sich die wirklich lebendige Kunst hervorbringen konnte . . . Die Heuchelei ist der hervorstechendste Zug, die eigentliche Physiognomie der ganzen christlichen Jahrhunderte bis auf unsere Tage, und zwar tritt dieses Laster ganz in dem Maße immer greller und unverschämter hervor, als die Menschheit aus ihrem inneren unversiegbaren Quell und trotz des Christenthums sich neu erfrischte und der Lösung ihrer wirklichen Aufgabe zureifte . . . Der künstlerische Ausdruck dieser neuen Welt konnte sich immer nur im Gegensatze, im Kampfe gegen den Geist des Christenthums geltend machen . . . Die ritterliche Poesie war die ehrliche Heuchelei des Fanatismus. In Wahrheit konnte das christliche Kunstideal sich nur als fixe Idee, als Gebilde eines Fieber-Paroxysmus kundgeben, weil es eben außerhalb der menschlichen Natur Ziel und Zweck hernehmen und daher seine Verneinung, sein Ende in dieser Natur finden mußte."

Damals also faßte Wagner das Christenthum als einen feindseligen Gegensatz gegen die echte Kunst und gegen die einzig wünschenswerthe natürliche Entwicklung der Menschen auf — heute scheint er, ins andere Extrem umschlagend, nur in den christlichen Mysterien das Heil der Kunst zu finden. Wenn Wagner an der Schwelle seines siebzigsten Jahres für seine Person fromm geworden, so wäre dies nicht das erste Beispiel solcher Wandlung und ginge weiter keinen Menschen an. „Religiosität ist die Weingährung des sich bildenden und die faule Gährung des sich zersetzenden Geistes," sagt Grillparzer.

Fast ahnen wir einen sich zersetzenden Geist, wenn ein moderner Künstler in Gral's-Reliquien und Heiligen-Mirakeln die Mission der deutschen Kunst erblickt und damit die „Regeneration des Menschengeschlechtes" bewerkstelligen will. Wagner's eigene Aeußerungen, noch mehr die seiner Mitarbeiter und Jünger, sprechen für solche Generalisirung seines neuesten Ideals, wie denn Wagners gesammte Theorie nur das seinem eigenartigen Talente Entsprechende zum allgemeinen und ausschließlichen Kunstgesetze erhebt. Trotz der Anstrengung von hundert Wagner-Vereinen in der christlichen Mystik die rettende Zukunft der Kunst zu begrüßen, wird die Gegenwart wohl kaum nöthig haben, Goethe's Feldzug gegen die „neudeutsche religiös-patriotische Kunst" ernstlich wieder aufzunehmen. Wir wollen — wie Scherer mit Bezug auf Wagner's Nibelungen ausrief — im Sinne Goethe's weiterleben und weiterwirken, „unbekümmert um den barbarischen Unsinn halbverstandener nordischer Mythologie, die man uns als neues Evangelium aufdrängen will". Auch das allerneueste Kunst-Evangelium, das der christlichen Mystik, dürfte im „Parsifal" trotz der glänzendsten Verkörperung isolirt bleiben. Sie würde, gleich der Wiederbelebung jener abgestorbenen Götterwelt, nur geistige

Rückbildung bewirken und die Kunst zur Verarmung führen, anstatt zum Reichthum.

Ich weiß recht gut, daß jeder Wagner'schen Oper Unrecht geschieht, wenn man ihr Textbuch abgetrennt von der Musik und der ganzen scenischen Darstellung beurtheilt. Indem ich dies dennoch versuchte, habe ich mich nur den eigenen Ansprüchen Wagner's gefügt, welcher seinen Textbüchern Werth und Bedeutung selbstständiger Dichtungen vindicirt und darum auch letztere Jahr und Tag vor Erscheinen der Partitur als unabhängige Dramen in Buchform veröffentlicht. Diesem Anspruche Wagner's mußte für die „Parsifal"-Dichtung um so sicherer genügt werden, als diese in dem großen Wagner'schen Lager mit einem Taumel von Bewunderung begrüßt worden ist.

3.

Die erste Aufführung des „Parsifal" hat am 25. Juli 1882 mit vollem ungetrübten Erfolge stattgefunden. „Parsifal" verkündet in der großen Anlage wie in dem kleinsten Detail laut die Eigenart seines Schöpfers. Wie jener babylonische Herrscher auf jedem einzelnen Ziegelsteine mächtiger Neubauten seinen Namenszug einbrennen ließ, zum Zeugniß nach Jahrtausenden, so hat der Autor des „Parsifal" jedem Takte gleichsam ein unsichtbares R. W. eingeprägt. Mit Sicherheit werden späteste Forscher jedes ausgerissene Blatt dieser Partitur erkennen. Abwechselnd günstig und ungünstig, bald stark und erhebend, bald gleichgiltig und niederdrückend berühren uns die einzelnen Theile dieses ausgedehnten Werkes. Immer jedoch fühlen wir uns unter der Gewalt einer mächtigen Persönlichkeit von eigenster, unerschütterlich fester Ueberzeugung. Die Energie eines starken, niemals zweifelnden Willens wirkt in der Kunst wie im Leben jederzeit imponirend.

Sie erzwingt sich Achtung, Bewunderung — nicht immer Sympathie. Diese Hauptzüge haben die Bayreuther Festspiele von 1882 mit den ersten von 1876 gemein. Gegen jenen Nibelungen-Cyklus erprobt jetzt „Parsifal" den Vortheil der geschlossenen Form und dadurch des einheitlichen Eindruckes. Schon der Umstand, daß Wagner hier die dramatisch falsche, unselige Form der Trilogie oder Tetralogie aufgegeben hat, welche den Kunstgenuß von 1876 zu einer qualvollen Anstrengung machte, sichert dem „Parsifal", dessen sich die Bühnen eines Tages ohne Zweifel bemächtigen werden, eine reinere Wirkung.

Die Methode der musikalischen Komposition ist hier wie dort konsequent dieselbe. Es ist der von der „unendlichen Orchester-Melodie" bestimmte Styl, wie ihn Wagner zuerst im „Tristan" streng durchgeführt, dann in den „Meistersingern" durch blühende Oasen melodischen und mehrstimmigen Gesanges belebt hat, um ihn wieder in den „Nibelungen" zu imposant starrer Gesetzmäßigkeit zu steigern. Diese Methode, durch welche die Oper zum wirklichen Drama erhoben werden soll, bringt es bekanntlich mit sich, daß die bisherigen Formen der Arie, des Duetts, Terzetts, des Chores, überhaupt die organische Form und damit die Selbstständigkeit des musikalischen Gedankens beseitigt werden und dem unaufhörlich bewegten Orchester die Hauptrolle neben den mehr deklamirenden als singenden Stimmen zufällt. Das Material, aus welchem das Orchester sein ewig wechselndes, endloses Gewebe spinnt, sind die sogenannten „Leitmotive". Auch im „Parsifal" hat jede handelnde Person ihr bestimmtes musikalisches Leitmotiv oder vielmehr nach ihren verschiedenen dramatischen Beziehungen deren mehrere. Der „Leitfaden" von Wolzogen zählt 26 solche Motive auf, ein anderer von Heintz 66, hingegen ein dritter von Eichberg (es gibt schon eine kleine Bibliothek solcher Bayreuther Handbüchlein) nur

23. Diese 23 aber sind, wie der Verfasser betont, „geradezu zum Auswendiglernen bestimmt“. Diese ausdrückliche Weisung ist charakteristisch. Die Leitmotive „müssen“ von dem Zuhörer, wenn er den „Parsifal“ verstehen und genießen will, zuvor auswendig gelernt werden; dann obliegt ihm eine rastlos vergleichende Verstandes- und Gedächtnißarbeit während des Hörens. Wir haben aus der Brandung eines wogenden Orchesters jederzeit herauszuhören, wann das eigentliche „Gralsmotiv“, wann das „Liebesmahlmotiv“, das „Glaubensmotiv“, das „Verheißungsmotiv“ u. s. w. erklingt. Das sind lauter den Gral betreffende Leitmotive. Daneben gibt es natürlich mehrere Motive der Kundry („Kundry's wildes Rittmotiv“, „Kundry's Liebesmotiv“, „Kundry's Lachmotiv“), ebenso des Parsifal, des Klingsor und der Uebrigen. Diese immer neu combinirten, neu variirten, neu instrumentirten Leitmotive geben im Orchester ein fortlaufendes symphonisches Gewebe. Wer es nicht von intimen Freunden Wagner's wüßte, müßte es von selber errathen, daß dieser in der Regel zuvor die Orchester-Begleitung, dann erst darüber die Gesangspartien skizzirt. Das zusammenhängende und zusammenhaltende Ganze ist die symphonische selbstständige Orchesterpartie; was dazu gesungen wird, sind Fragmente, deren Sinn in den Worten liegt, nicht in den Tönen. Mit wenigen, stark herausleuchtenden Ausnahmen melodiösen, durch sich selbst verständlichen Gesanges bietet also auch „Parsifal“ das Schauspiel eines immer anspielungsreichen, in lauter „Bedeutung“ arbeitenden Orchesterspiels, in welchem die Schollen eines aufgeregten Sprechgesangs chwimmen.

Ein zweiter wesentlicher Charakterzug der späteren Wagner'schen Manier ist die grenzenlose Freiheit der Modulation. Auch im „Parsifal“ gibt es eigentlich keine Modulationen mehr, sondern nur ein Moduliren, ein unausgesetzt wogendes Moduliren, bei welchem der Hörer jede Vorstellung einer be-

stimmten Tonalität verliert. Wir fühlen uns wie auf hoher See, ohne festen Boden unter den Füßen. Wagner hat sich in ein ihm ganz eigenes chromatisch-enharmonisches Denken vernistet, das fortwährend die entlegensten Tonarten in- und auseinanderschlingt. Wie die „Nibelungen“, so bringt allerdings auch „Parsifal“ einzelne Sätze von ruhigerer Tonalität, es sind erfreuliche, mitunter entzückende Ausnahmen, aber sind Ausnahmen und gehen meist flüchtig vorüber. Jene tyrannische Herrschaft der Leitmotive im Orchester, und diese der schrankenlos emancipirten Modulation, empfinden wir als schwere Nachtheile in der Opernmusik; Wagner und seine Anhänger preisen sie als den höchsten Fortschritt. Das sind schroffe principielle Meinungsverschiedenheiten, über welche zu streiten heute nicht mehr möglich ist.

Ein einfach gehaltenes langes Vorspiel, das in seiner feierlichen Langweiligkeit offenbar nichts Anderes beabsichtigt, als „Stimmung“ zu machen, leitet den ersten Akt ein und führt gleich die drei wichtigsten „Gralmotive“ vor. Den verschiedenen Leitmotiven im „Parsifal“ vermag ich weder großen musikalischen Reiz, noch eine besonders charakterisirende Kraft und Prägnanz abzusehen. Das Muster eines Leitmotivs und seiner Verwendung hat Wagner im „Lohengrin“ gegeben: „Nie sollst du mich befragen!“ Von Lohengrin selbst wie ein Dogma proklamirt, steht dieses Thema gleich anfangs in seiner ganzen Bedeutung da. Es braucht nirgends gesucht oder errathen zu werden, sondern schneidet, wo immer es ertönt, wie ein blankes Schwert in die Partitur. Die Leitmotive in den „Nibelungen“ und im „Parsifal“ haben lange nicht mehr dieselbe scharf ausgeprägte Physiognomie, noch dieselbe, jedesmal packende Wirkung, schon deshalb nicht, weil ihrer zu viele sind. Wo *jede* kleine Tonreihe leiten und bedeuten soll, da leitet und bedeutet eigentlich keine mehr. Die Gralmotive aus dem Vorspiel schattiren auch als Orchester-Begleitung die mehr

im Gesprächston gehaltenen ersten Scenen, in welchen eine von den Nibelungen-Dialogen vortheilhaft abstechende natürlichere Ausdrucksweise auffällt. Gurnemanz, der Bassist, ist bei aller Umständlichkeit immerhin ein liebenswürdiger Alter gegen Wotan. Mit der Deklamation, auf welcher doch das Hauptgewicht der Wagner'schen Partien ruht, springt er freilich auch seltsam um, man merkt, er kennt die „Meistersinger". Wörter wie „Linderung", „lindern", „schaden", „hämisch" deklamirt er wiederholt mit nachdrücklich falscher Betonung der letzten Silbe, welche bald eine Sexte bald eine Oktave hinaufsteigt. Die Scenen vor Parsifal's Auftreten bieten musikalisch wenig Hervorragendes, wenn man nicht einzelne geistvolle Züge und Klangeffekte in der Orchester-Begleitung, welche ja auf keinem Blatte der Partitur fehlen, dafür nehmen will. Nach diesen etwas monoton ausgesponnenen Scenen kommt — sehr erwünscht — der verwundete Schwan (ein prächtiges Stück Maschinerie) über die Bühne geflogen; die mit dem Uebelthäter Parsifal in großer Aufregung herbeistürzenden Ritter und Knappen erfüllen die Bühne mit regem Leben. Es ist ein sehr dramatisches, meisterhaft arrangirtes Bild, in welchem wir einen Anklang an das Schwanenmotiv in „Lohengrin" als sinnige Reminiscenz begrüßen. Parsifal's Auftreten wirkt sympathisch, die „Tumbheit" des unerfahrenen Knaben gibt sich einfach, ohne falsches Pathos. Es ist eine psychologisch begründete Erfahrung, daß wir an Anderen diejenigen Tugenden, die wir selbst nicht besitzen, am meisten zu schätzen pflegen. Wagner, der reflektirende, verstandesscharfe Künstler, liebt es, die naive Einfalt, die Simplicitas zu verherrlichen, aber selbst das Unbewußte klingt bei ihm viel zu bewußt. Man denke an das Matrosenlied im „Tristan", das Schusterlied in den „Meistersingern", an die Schmiedelieder des Siegfried, dieses unnatürlichsten aller singenden Naturburschen. Anders „Parsifal" in der ersten Scene; er ist da was er sein soll. Hingegen

Kundry! Freilich ist auch sie, was sie nach dem Willen des Dichters sein soll — das ist aber eben das Unnatürliche, Widerspruchsvolle. Ein psychologisches und physiologisches Zwitterwesen, singt sie oder vielmehr ruft und stammelt sie abgebrochen in den haarsträubendsten Intonationen und hat gleichzeitig in der Kunst der Mimik stets das Unerhörteste zu leisten.

Nun kommt der große Effekt der Wandel-Decoration. Dieses Meisterstück scenischer Kunst wird von der Musik nur stiefmütterlich unterstützt: bis zur Ankunft im Gralstempel marschiren Parsifal und Gurnemanz unter schwerfälligen, ermühend monotonen Accorden. Von da an hebt sich die Komposition und steigert sich, unterstützt von dem prachtvollen und eigenthümlichen Eindrucke der Scene, zu bedeutender Wirkung. Vortrefflich wirkt der ernste Unisono-Gesang der Ritter, der Chor der Jünglinge, endlich die von oben herabtönende Verheißung: „Durch Mitleid wissend, der reine Thor". In diesem überraschenden Zusammenklange reiner hoher Stimmen macht das „Verheißungsmotiv" ganz den beabsichtigten Eindruck; an sich wird man das etwas leere, in Quinten aufsteigende Thema kaum originell oder interessant finden. Die Abendmahlsfeier der Gralsritter in dem herrlichen maurischen Saale, mit den drei verschiedenen singenden Gruppen der Ritter, der Jünglinge und der Knaben (oben in der Kuppel), mit dem schweren Glockengeläute, den fremdartigen malerischen Gewändern, der feierlichen Grals-Enthüllung — das Alles gestaltet sich zu einem großartigen Bilde. Das Finale gehört unstreitig zu jenen blendenden musikalisch-scenischen Leistungen, in welchen Wagner keinen Nebenbuhler hat. Es mag meine Schuld sein, die Schuld einer zu hoch gesteigerten Erwartung, wenn ich die Wirkung trotzdem nicht so mächtig und glänzend fand, wie ich sie mir aus Textbuch und Partitur vorgestellt hatte. Ich erwartete insbesondere einen außerordentlich blen-

benden Glanz des Orchesters und einen geradezu überwältigenden Eindruck der Chöre, eine bis zum Schlusse sich unausgesetzt steigernde Klangwirkung. In der Regel findet der Leser Wagner'scher Partituren seine Erwartungen weit übertroffen in der wirklichen Aufführung; diesmal traf, wenigstens für meine Empfindung, das Gehoffte nicht ganz ein. Die auffallend langsamen Tempi in diesem sehr langen ersten Akte mögen dazu beigetragen haben, sowie die bekannte Bauart des tief versenkten und verdeckten Bayreuther Orchesters, das eine höchste, glänzendste Klangwirkung nicht zuläßt. Immerhin ist nach der declamatorisch gesungenen und orchestral verschlungenen ersten Hälfte dieses Aktes die zweite eine musikalische Wohlthat, da sie rhythmisch geregelten, melodiös selbstständigen Gesang, überdies mehrstimmigen Gesang bringt. Nur Eines verkümmert diese Wohlthat: daß jede Scene so unendlich lang ausgesponnen ist. Dieses nicht Endenkönnen langer, in der Handlung stillstehender Scenen beeinträchtigt den „Parsifal" nicht weniger als die „Nibelungen". Es ist Alles maßlos, Alles zu lang darin, vom Größten bis zum Kleinsten, von dem feierlichen Liebesmahl bis zu dem unmöglichen Kusse der Kundry.

Den zweiten Akt eröffnet der böse Zauberer Klingsor mit seiner Beschwörung der Kundry. Das Dämonische ist musikalisch mit nicht ungewöhnlichen, aber packenden Mitteln bestritten, der Gesang wieder hastige, stoßweise Recitation, das Orchester ein Hexenkessel voll brodelnder Leitmotive, Kundry ein dramatischer Musikkrampf. Sollte vielleicht Wagner hier absichtlich allen Schwefelqualm aufgeboten haben, um uns für den Blumenduft der folgenden Scenen doppelt empfänglich zu machen? Das hätte er im vollsten Maße erreicht. Die „Dichtung" dieser lieblichen Blumenmädchen sinkt allerdings stellenweise zu bedenklichen Reimereien herab: „Willst du auf Trost uns sinnen, — Solltest den uns abgewinnen! Dir zur

wonnigen Labe gilt mein inniges Mühen. — Kannst du uns nicht lieben und minnen, — Wir welken und sterben dahinnen" u. s. w. Aber wer achtet auf die Worte, wenn sie reizend gesungen den Lippen von dreißig jungen schönen Mädchen entströmen? Schon ihr wirres Hereinstürzen in dem Gewimmel zierlicher Triolenfiguren der Violinen ist voll dramatischen Lebens. Und vollends die zweite Hälfte dieser Scene, das Erscheinen der Mädchen als Blumen! Ihr As-dur-Satz „Komm o holder Knabe!" etwa im Tempo eines langsamen Walzers, melodiös reizend, pikant und doch einfach harmonisirt, gehört zu den glücklichsten Eingebungen Wagner's. Mit welch feiner Berechnung sind die dreißig Singstimmen in Gruppen getheilt, die bald abwechseln, bald zusammen singen, mitunter auch kleinen Solostellen Raum geben! Das muß man selber hören, sehen und hören. Unter allen Scenen im „Parsifal" möchte ich diese musikalisch zuhöchst stellen, denn sie erreicht die reinste und sicherste Wirkung mit den einfachsten Mitteln: durch eine reizende ausdrucksvolle Melodie. In Wagner's sämmtlichen Tondichtungen steht dieser freilich überaus schwierig auszuführende Mädchenchor geradezu als ein Unicum, als die einzige groß ausgeführte Scene in heiter graziösem Genre, zugleich ein Meisterstück in diesem Genre.

Die Blumenmädchen oder Mädchenblumen sind endlich unter Gelächter verschwunden; Kundry, jetzt jung und verführerisch schön, ruft den Parsifal beim Namen. Es folgt die große Scene, in welcher Kundry dem Parsifal zuerst von seiner Mutter erzählt, dann immer glühender und begehrender ihm auf den Leib rückt. Der Anfang von Kundry's Erzählung: „Ich sah das Kind" — gottlob diesmal nicht „das zullende" Kind! — läßt sich schlicht und sangbar an, eine der verheißenden Melodienknospen, wie sie bei Wagner nicht selten hervorlugen, um nur zu rasch vor ihrem Aufblühen wieder abgebrochen zu werden. Von da an versteigt sich die Komposition

immer höher in forcirtes Pathos. Jeden Augenblick droht dem Komponisten der Athem auszugehen. Wer hier seine Leitmotive nicht auswendig weiß, bleibt rathlos vor dem brausenden Gischt des Orchesters, und wer sie weiß, wird darum nicht viel glücklicher. Denn es ist eine schwere Zumuthung, alle die unmotivirten furchtbaren Stimmungswechsel mitzumachen, in welchen nun Parsifal und Kundry die ganze lange Scene hindurch geschleudert werden: aus langweiligen Erzählungen in sinnliche Gluth, aus dieser in religiöse Ekstase, und immer auf der Flucht vor Allem, was musikalisch schön und maßvoll ist. In Wagner's Musik haben sich gerade für solche Scenen äußersten leidenschaftlichen Ausdruckes gewisse stehende Phrasen ausgebildet, die heute fast zur Manier erstarrt sind. Ich weiß, daß die geschworenen Wagnerianer diese stehenden Phrasen, für Naturlaute der tiefsten Empfindung halten und die große Scene zwischen Kundry und Parsifal als das Höchste preisen werden, was der Meister je geschaffen. Es kommt eben auf den Standpunkt an. Mir erscheint die ganze Scene im tiefsten Grunde unwahr, die Musik äußerlich glühend, innerlich kalt, gebackenes Eis. Schon beginnen wir in diesem Tumulte unfruchtbarer Leidenschaft müde und zerstreut zu werden, da ergreift Parsifal's Hand die heilige Lanze und wir sind mit diesem handgreiflichen Schlußeffekt gerettet. Das Zauberschloß sinkt unter der Gewalt einer naturtreuen Erdbebenmusik krachend zu Boden und der Vorhang schließt sich über den Ereignissen auf Klingsor's Gebiet.

Der dritte Akt beginnt mit einer Art religiöser Idylle, von Wagner mit großer Liebe, aber auch mit äußerster Weitschweifigkeit ausgeführt. Es ist ein poetisches, friedlich anmuthendes Bild, wie Parsifal im schneeweißen Christusgewande an der heiligen Quelle sitzt und die Schönheit der „blumigen Au" preist, während ihm Kundry die Füße wäscht und der alte Gurnemanz sein lockiges Haupt salbt. Das Ganze gehört

zu jenen Wagner ganz eigenthümlichen Scenen, die uns als stimmungsvolles Bild fesseln. Ein gemaltes Bild vermögen wir aber länger zu betrachten, als das schönste stillstehende Tableau im Drama, wo die Handlung doch bald nach Bewegung und Entwicklung drängt. An der plastischen Ruhe dieser Scenen scheint sich der Autor gar nicht ersättigen zu können; die Musik streckt sich weithin haideartig in stimmungsvoller Monotonie. Als eine duftige Blüthe überrascht uns darin Parsifal's lyrischer Excurs über die Schönheit der Blumen-Au; leider verkümmert auch sie sehr bald in dem Flugsande der instrumentalen „Unendlichkeit".

Endlich machen Parsifal, Gurnemanz und Kundry sich auf den Weg nach der Gralsburg. Hier sollte, nach Vorschrift des Textbuches und der Partitur, wieder eine Wandel-Dekoration, ähnlich jener im ersten Akte, ihr vergnügliches Amt verrichten und die drei stillstehenden Wanderer durch allerlei Landschaften bis in die Gralsburg zaubern. Technische Bedenken, die sich bei den Proben geltend machten, bestimmten Wagner, auf diesen Dekorations-Effekt lieber zu verzichten, und so sahen wir bei der Aufführung statt der Wandel-Dekoration einen einfachen Zwischenvorhang sich über den drei abziehenden Gralspilgern schließen. Dieser Ausweg ist gewiß zweckmäßiger als die ursprüngliche Vorschrift; die Wiederholung eines und desselben, an Feerie und Kindertheater erinnernden Dekorations-Zaubers erschien mir von allem Anfang bedenklich, als ein Armuthszeugniß für die Phantasie des Autors. Noch eine zweite, ebenso lobenswerthe Abweichung von den Vorschriften des Textbuchs brachte der dritte Akt: der todte Titurel, der sich, „für den Augenblick neu belebt", segnend im Sarge erheben soll, erhebt sich nicht, sondern bleibt, wie es einem anständigen Todten ziemt, ruhig liegen. Die einleitende Trauermusik dehnt sich wohl zu breit aus. Wie sehr die Handlung, nach langer lyrischer Beschaulichkeit, eines

energisch dramatischen Momentes bedarf, ersehen wir aus der großen Wirkung von Amfortas' leidenschaftlichem Aufspringen gegen die ihn bedrängenden Gralsritter. Schon von den Worten „Mein Vater!" an wird sein Gesang (über einer ausdrucksvollen Begleitungsfigur der Violoncelle, dann der Geigen) ergreifend. Die Schlußscene ist musikalisch wieder mit außerordentlich glänzenden Mitteln — denselben freilich, welche der Gralsscene des ersten Aktes dienten — bestritten. Die feierlichen Harfenklänge, der aus der Kuppel herabtönende Gesang der Knaben, das helle Erglühen des Grals, die Erscheinung der weißen Taube — das Alles wirkt abermals zu einem blendenden Bilde, ähnlich dem im ersten Finale, zusammen.

Der dritte Akt mag als der einheitlichste und stimmungsvollste gelten, der musikalisch reichste ist er nicht.

Und Wagner's schöpferische Kraft? Für einen Mann von Wagner's Alter und von — Wagner's System erscheint sie mir im „Parsifal" noch immer erstaunlich. Wer Musikstücke von dem bestrickenden melodiösen Reiz des „Blumenspieles" und von der Energie der Schlußscene im Parsifal zu schaffen vermag, der verfügt noch über eine Kraft, um die ihn heute unsere Jüngsten beneiden dürfen. Allerdings besteht der umfangreiche „Parsifal" nicht aus lauter solchen Lichtblicken. Es wäre „rein thöricht", zu behaupten, daß Wagner's Phantasie und namentlich seine specifisch musikalische Erfindung unversehrt die Frische und Leichtigkeit von ehedem sich bewahrt habe. Eine gewisse Sterilität und Nüchternheit bei zunehmender Weitschweifigkeit ist im Parsifal nicht zu verkennen. Stehen nicht die Verführungsversuche der unwiderstehlichen Kundry fast steif und kühl neben der ähnlichen Scene im „Tannhäuser?" Und das Vorspiel zu „Parsifal", ist es nicht von gleicher Stimmung, von gleicher Absicht diktirt, wie die Einleitung zu „Lohengrin?" Es ist derselbe Baum, aber einmal in voller Blüthe, dann herbstlich

entblättert und fröstelnd. Man vergleiche ferner den Gesang des Gurnemanz vom „Charfreitagszauber" (dritter Akt) mit der ihm melodisch nahe verwandten Schilderung des Johannestages in den „Meistersingern". Pogner's stimmungsvoller Gesang scheint Wagner bei der Komposition des „Charfreitagszaubers" geradezu vorgeschwebt zu haben — aber wo blieb die innere Kraft, die singende Seele des Vorbildes? Auch die gewaltigsten Nummern aus den „Nibelungen" finden, für sich betrachtet, schwerlich ebenbürtige Seitenstücke im „Parsifal", den ganz isolirt stehenden Blumenmädchen-Chor immer ausgenommen. Freilich, wenn man bedenkt, daß jene Glanzstücke im „Nibelungen-Ring" — durch wahre musikalische Wüsten von einander getrennt — sich auf volle vier Abende vertheilen, so mag das Zünglein der Wage vielleicht wieder zwischen beiden Schalen innestehen. Im Vergleiche mit den „Nibelungen" kommt dem „Parsifal" auch ein wirksameres Textbuch zu statten. Als „dramatische Dichtung" völlig unhaltbar, ist „Parsifal" doch ein besserer Operntext als das viergliedrige Buch zum Nibelungen-Ring. Er ist mit Einem Worte musikalischer: dem ganzen Stoffe nach, sodann in den entscheidenden Situationen, endlich in der Diktion. Sehen wir den „Parsifal" als eine Fest- und Zauberoper an, ignoriren, wie wir es ja sonst häufig thun müssen, ihre logischen und psychologischen Unmöglichkeiten und falschen, religiös-philosophischen Prätensionen, so werden wir Momente bedeutender künstlerischer Anregung und blendendster Wirkung darin erleben. —

4.

„Parsifal" bewährt als dankbares Opernlibretto seine Eigenschaft auch darin, daß es dem Komponisten wie den Sängern, dem Decorations-Maler wie dem Costümzeichner und Maschinisten reichliche Gelegenheit bietet zur Lösung neuer, schwieriger Auf-

gaben. Und glänzender als irgendwo muß dies Alles in dem ideal construirten Theater von Bayreuth unter der unausgesetzten Anleitung Richard Wagner's, dieses ersten Regisseurs der Welt, zusammenwirken. Das bewiesen die beiden ersten Aufführungen, welche am 26. und 28. Juli mit jedesmal veränderter Besetzung stattfanden. Unter den Darstellern gebührt Frau Materna der Ehrenplatz. Er würde ihr zukommen, selbst wenn ihre neueste Leistung, Kundry, geringere Bedeutung hätte, als sie es thatsächlich hat. Denn kein zweiter Name ist mit dem Dasein und Gedeihen der Bayreuther Festspiele so innig verwachsen, als der Amalie Materna's, dieser ersten Ehrenbürgerin im Reiche Wahnfried. Der dreimalige Cyklus der Nibelungen-Tetralogie im Jahre 1876 wäre ohne die beispiellose Kraft und Hingebung dieser Brunhilde eine Unmöglichkeit gewesen. Wir haben damals die Besorgniß ausgesprochen, es könnte die Sängerin jenen Erfolg vielleicht mit vorzeitiger Schädigung ihrer Stimme bezahlen. Ihre Kundry hat uns gründlich und auf lange hinaus beruhigt. Frau Materna hat seit dem Bayreuther Feldzuge von 1876 nicht nur nichts eingebüßt, sie hat noch etwas gewonnen, ein kostbares Etwas, das selbst dem „Meister" noch unerreicht geblieben ist: Mäßigung. Das Bewußtsein unerschöpflicher Stimm-Mittel führt Künstler von strotzender Kraft und leidenschaftlichem Temparament leicht zum Uebermaß, und unsere Wiener Opernfreunde wissen, daß auch Frau Materna in Emancipation des Tones wie der Mimik oft zu weit ging. Einen überraschenden Beweis errungener Selbstbeherrschung liefert Frau Materna in ihrer Kundry — einer Rolle, die zur grellen Uebertreibung ihrer unnatürlichen musikalischen und dramatischen Contraste geradezu herausfordert. Frau Materna ließ sich nicht dazu verleiten; selbst im Vollgefühl und Volltrotz ihrer Kraft wurde sie doch niemals unbändig. Ja in den sanften einschmeichelnden Stellen ihrer großen Scene mit Parsifal klang ihre Stimme ganz besonders schön. Ihre

effectvolle Gesangsleistung begleitete durchweg die sorgfältigste Ausarbeitung des schauspielerischen Details. Musikalisch ist die Rolle nur im zweiten Akt stark bedacht, bis zur Erschöpfung anstrengend: im ersten Akt hat Kundry wenig, im dritten gar nichts zu singen. Desto wichtiger und schwieriger ist hier ihr stummes Spiel. Frau Materna hat nicht nur singend im zweiten Akt, sondern auch schweigend im dritten unsere Erwartungen übertroffen. Das Widersprechende, Unnatürliche und Abstoßende dieser Kundry zu tilgen, wird Niemandem gelingen, es zu starker Wirkung zu erheben, gelingt Frau Materna. Neben ihr gebührt Herrn Reichmann als Amfortas der nächste Platz. Entzückend klangvolle, weiche Stimme, seelenvoller Vortrag und edles Spiel wirken hier zu vollkommenem Eindrucke zusammen. Durch Reichmann wird die leidende, erst am Schlusse zu einem dramatischen Momente sich aufraffende Gestalt des siechen Königs bedeutend und sympathisch. Ein vortrefflicher Gurnemanz ist Herr Scaria, schon durch seine bis in die kleinste Sylbe deutliche Aussprache unschätzbar für derlei wagnerisch redselige Greise. Herr Winkelmann (Parsifal) war sehr befriedigend im ersten Akte, im zweiten gerieth er leider ins Schreien und kam erst im dritten wieder daraus. Den Zauberer Klingsor sang der Bassist Herr Hill aus Schwerin mit kräftiger Stimme und großem theatralischen Aplomb; an die manierirte Aussprache dieses Sängers, welcher zu Gunsten der Tonfülle oft unrichtig vocalisirt, kann man sich allmählig gewöhnen. Die kleine, aber wichtig eingreifende Partie des Titurel war in Herrn Kindermann's bewährten Händen. Dieser unverwüstliche Veteran wird, ein zweiter Titurel, dereinst noch im Grabe singen und gut singen. In der zweiten Aufführung des „Parsifal" hatten die Herren Reichmann, Hill und Kindermann ihre Rollen beibehalten; Kundry, Parsifal und Gurnemanz waren anders als am ersten Abende besetzt. Fräulein

Marianne Brandt bewährte auch als Kundry die geistreiche Darstellerin und eminent geschulte Sängerin. Für die verwilderte unheimliche Zauberin im ersten Akte eignete sich ihre hagere Figur und ein eigenthümlich hohler Klang der Stimme ganz außerordentlich. Auch die Stellen, die Kundry, in bläulichem Lichte vor Klingsor auftauchend, zu singen, zu schreien, zu lachen und zu wimmern hat, brachte sie ganz ausgezeichnet. Fräulein Brandt war mit Einem Worte unübertrefflich in Allem, was unheimlich und gespenstisch ist in dieser Rolle. Für die große Liebes- und Verführungsscene im zweiten Akte besitzt sie zwar alle Mittel der Kunst, aber nicht der Natur. Fräulein Brandt erfreute anfangs noch durch die klare und feine Auseinandersetzung des erzählenden Theiles; die folgende große Scene, welche in anhaltend hoher Stimmlage die Affekte bis zum Zerreißen spannt, vermochte sie hingegen nur mit äußerster Anstrengung zu bewältigen. Herr Gudehus war in Gesang und Spiel ein tüchtiger Parsifal: seine Stimme klang frischer als die Winkelmann's, wurde aber gleichfalls in den Kraftstellen des zweiten Aktes unschön übertrieben. Ich glaube, daß sich aus dem Parsifal mehr machen läßt und daß sowohl Winkelmann als Gudehus eines Tages selbst mehr daraus machen werden. Herr Siehr hob die mehr umfangreiche als gesanglich dankbare Rolle des Gurnemanz durch die Macht seiner ehernen, in den tiefsten Chorden noch klangvollen Baßstimme, sowie durch warmen, echt musikalischen Vortrag. Diese Leistungen der Solosänger wuchsen mit den gleich vorzüglichen des Chores und des Orchesters zu einem tadellosen Ensemble zusammen. Das von Herrn Hofkapellmeister Levy dirigirte Münchener Opern-Orchester behauptete tapfer seinen guten Ruf. Die Vertiefung des Orchesters, eine der wohlthätigsten Reformen Wagner's, bewährte sich abermals, insofern die Singstimmen niemals gedeckt wurden. Aber auch die schädliche Uebertreibung dieser im Principe so richtigne

Maßregel, daß nämlich das Orchester nicht blos sehr vertieft, sondern mittelst eines Blechdaches förmlich zugedeckt ist, machte sich fühlbar, wie bereits im Jahre 1876: ein glänzendes Fortissimo, ein Jauchzen und Schmettern der Musik ist aus dieser Gruft heraus unmöglich. Solche packende Effekte werden allerdings hier viel seltener beabsichtigt, als in den „Nibelungen"; „Parsifal" ist auffallend diskret instrumentirt. In der Kunst der Orchestrirung hat Wagner nicht gealtert; sie zeigt sich im „Parsifal" zur förmlichen Magie ausgebildet und zaubert zu jeder wechselnden Stimmung die wunderbarsten Klänge in unendlich verschiedenartigen Schattirungen. Die Kunst moderner Maschinerie und Dekorations-Malerei erprobte sich im „Parsifal" noch vortheilhafter als in den „Nibelungen". Man hat auch in Bayreuth Manches zugelernt. Bringt man zu allen diesen Vorzügen die Anwesenheit Wagner's in Anschlag, der, von Anfang an deren belebende Seele, für das Publikum Gegenstand der höchsten Verehrung war, so wird man den großen Erfolg der beiden ersten Parsifal-Abende begreifen. Im Theater selbst erlaubt man sich freilich, auf Wagner's Wunsch, kein Beifallszeichen: es herrschte, „im Interesse des Kunstwerkes" eine fast beklemmende Todtenstille. Aber was ich von Urtheilen in den Zwischenakten und nach der Vorstellung vernahm, lautete — abgesehen von der Klage über allzu große Längen und monotone Strecken — überwiegend günstig.

Die Frage, ob denn „Parsifal" wirklich allen Bühnen definitiv vorenthalten und auf ein zeitweiliges (für die Dauer doch sehr zweifelhaftes) Erwachen in Bayreuth beschränkt bleiben solle, drängt sich natürlich auf alle Lippen. Wagner selbst hat bekanntlich in einem offenen Briefe aus Palermo (April 1882) den „durchaus unterschiedlichen Charakter dieses Werkes" nachdrücklich betont und will jede Aufführung desselben außerhalb Bayreuths schon dadurch unmöglich gemacht

haben, daß er „mit dieser Dichtung eine unseren Operntheatern mit Recht abgewendet bleiben sollende Sphäre beschritt". Trotzdem will uns diese „Unmöglichkeit" schlechterdings nicht einleuchten. Auf das Befremdende, selbst Unschickliche, das in den kirchlichen Scenen des „Parsifal" liegt, wurde allerdings in unserm Berichte selbst hingewiesen. Aber wann und wo hat Unschickliches je ein Hinderniß gebildet für die Aufführung Wagner'scher Opern? Ich finde die brünstige Liebesscene des sich vermählenden Geschwisterpaares Sigmund und Sieglinde in der „Walküre" tausendmal anstößiger, als die religiösen Bilder im „Parsifal", welche für strenggläubige Christen ärgerlich, doch keinesfalls für das menschliche Gemüth empörend sind, wie die genannte, mit Schopenhauer's „Infam!" gestempelte Scene. Ich muß hier gleich bemerken, daß die kirchlichen Scenen im „Parsifal" mir bei der Aufführung bei weitem nicht den anstößigen Eindruck gemacht haben, wie ich und Andere ihn aus der Lektüre des Textbuches vermuthet hatten. Es sind religiöse Handlungen, die uns vorgeführt werden, aber bei aller ernsten Würde durchaus nicht im Styl der Kirche, sondern vollkommen im Styl der Oper. „Parsifal" ist eine Oper, mag man ihn immerhin Bühnenfestspiel oder Bühnenweihfestspiel taufen. Nicht einmal eine „geistliche Oper" im Sinne Anton Rubinstein's kann er heißen, denn in einer solchen wäre der üppig-weltliche zweite Akt des Parsifal einfach unmöglich. Wie in diesem zweiten Akte aus dem frommen Mönchsgewand der alte prächtige Theaterteufel herausspringt, der Wagner des Venusberges, das ist übrigens gar zu reizend.

Warum sollte Wagner's „Parsifal" auf keinem Theater erscheinen dürfen? Ist denn das Bayreuther „Festspielhaus", für welches Wagner den „Parsifal" geschrieben, kein Theater? Ist es etwa eine Kirche oder ein Concertsaal? Es ist ein Theater, in welchem „Parsifal" wie jede andere Oper von

Theatersängern in Kostüm und mit dem denkbar glänzendsten Opern-Apparat gespielt, und zwar vor einem fortwährend wechselnden, zahlenden Publikum gespielt wird. Warum sollte eine Aufführung des „Parsifal" überall das religiöse Gefühl beleidigen, nur gerade in Bayreuth nicht? An dem ernsten Vorsatze Wagner's, den „Parsifal" in Europa zu verbieten, zweifeln wir keinen Augenblick; er mag äußere Gründe haben, ihn für Bayreuth zu reserviren. Aber aus inneren, dem Werke entnommenen Gründen vermögen wir die sittliche Unmöglichkeit einer Aufführung „Parsifal's" auf anderen Bühnen nicht zu begreifen. Wir würden das Verbot auch aufrichtig bedauern. So wie es schade gewesen wäre um die enormen Kosten und Anstrengungen des „Nibelungenrings", die auch „nur für Bayreuth" aufgewendet sein sollten, so wäre es auch schade und noch mehr schade um „Parsifal". Er ist leichter ausführbar als die Tetralogie, geschlossener, wirksamer; seine Musik ist (mit einziger Ausnahme der Kundry-Scenen) ruhiger, edler. Zweckmäßige Kürzungen als unumgänglich vorausgesetzt, dürfte „Parsifal" für die Bühnen sogar werthvoller und erfolgreicher werden. Seit einem Vierteljahrhundert sind wir in Deutschland bettelarm an lebensfähigen neuen Opern und scheinen von Jahr zu Jahr in dieser Verarmung fortzuschreiten — man braucht kein „Wagnerianer" zu sein, um den unsern Bühnen angedrohten Entgang des „Parsifal" aufrichtig zu beklagen. Das wissen wir sehr gut, daß Wagner der größte lebende Opern-Komponist ist und in Deutschland der einzige, von dem in historischem Sinne ernsthaft die Rede sein kann. Er ist der einzige deutsche Komponist seit Weber und Meyerbeer, den man aus der Geschichte der dramatischen Musik nicht hinwegdenken kann. Selbst Mendelssohn und Schumann, von Rubinstein und den Neueren nicht zu reden, können wir uns wegdenken, ohne daß in der Geschichte der Oper eine Lücke entstünde. Zwischen diesem Zu-

geständnisse und der widerwärtigen Vergötterung, die mit Wagner getrieben und von ihm patronisirt wird, liegt freilich eine unendliche Kluft.

Nach Allem, was hier laut oder halblaut geäußert wird, scheint eine alljährliche Parsifal-Wiederholung in Bayreuth nichts weniger als sicher zu sein. Was dann? Und wenn selbst für Wagner's Lebenszeit der „Parsifal" den Bühnen wirklich vorenthalten bliebe — was dann? Fehlt einmal Wagner's Persönlichkeit, der magnetische Blick und die starke Hand, die Alles, Künstler und Zuhörer, in das kleine Bayreuth heranzieht und hier festhält, so wird Niemand, Niemand nach ihm ein Gleiches zu vollbringen im Stande sein. Mit Wagner wird voraussichtlich das Bayreuther Festspielwesen erlöschen, aber gewiß nicht sein „Parsifal". Die großen Bühnen werden diese interessante fromme Oper ohne viel religiöse Scrupel geben, und das Publicum von Wien, München, Berlin wird sie, wie das hiesige, naiv anschauen und anhören, ohne einen Augenblick zu glauben, daß es sich in der Kirche befinde. Die Menschen werden sich so lange an „Nibelungen" und „Parsifal" erfreuen, bis sie es eines Tages überdrüssig sind, sich von blos „unendlicher" Melodie herumschaukeln und von stereotypen Leitmotiven leiten zu lassen. Zur selben Zeit erscheint dann wohl für die Oper ein neuer „reiner Thor", d. h. ein naiver Tondichter von genialer Naturkraft, vielleicht eine Art Mozart, welcher Meister über den „Meister" wird und die lange dramatisch gemaßregelte Menschheit zur Abwechslung wieder musikalisch beherrscht.

II.

„Parsifal-Literatur".

(Oktober 1882.)

Für den „Parsifal" hat Wagner's schreibende Armada — vorbereitend, erläuternd, verherrlichend — vor der Aufführung bereits so viel gethan, daß ihr jetzt „zu thun fast nichts mehr übrig bleibt". Die Broschüren über das „Bühnenweih-Festspiel" fließen keineswegs so reichlich, als man erwarten durfte; sie stehen an Zahl und Umfang zur Stunde tief unter dem Ueberschwemmungs-Niveau des Nibelungen-Jahres 1876. Immerhin findet sich so Manches darunter, was, ernsthaft oder erheiternd, unsere Leser interessiren dürfte. Beginnen wir mit Erheiterndem. Da prangt obenan eine Abhandlung von Edmund v. Hagen über „die Bedeutung des Morgenweckrufes in R. Wagner's „Parsifal". Die „Bedeutung" dieser ersten einleitenden Scene — in welcher die schlafenden Ritter und Knappen geweckt werden — ist Herrn v. Hagen so unermeßlich tief und groß erschienen, daß er 62 Octavseiten mit deren Ergründung füllt, sicherlich genug, um die glücklich Erweckten wieder einschlafen zu machen. Angesichts solcher Redseligkeit wirkt es ergötzlich,

wenn der Verfasser im Vorwort „die Knappheit der Form seiner Schrift“ als „das Resultat eines überreichen geistigen Gehaltes zu entschuldigen bittet“. Die Qualität dieses geistigen Ueberreichthums möge man aus folgenden Sätzen des Vorwortes entnehmen: „Wir fühlen am ersten Aufführungstage des Parsifal, daß wir am Vorabende eines neuen Völkerkultur-Morgens stehen, wie es heute vor 52 Jahren in Paris der Fall war. Wir fühlen mit dem Parsifal, daß der Menschheit Pfade in neuer Festigkeit erstehen, daß neue Pfade der Erleuchtung gefunden sind. Damit fühlen wir das Hellwerden der Nacht der Menschheit, das Nahen eines Lichtes, welches den Menschen das Ende der Leiden und die ewige Freude des Geistes bringen wird, schon jetzt wie in der reinen Luft des Auferstehungs-Morgens.“* Wer den weihevoll orakelnden Ton der echten Wagner-Priester nicht kennt, insbesondere auch die früheren Schriften v. Hagen's, der möchte die Abhandlung über den Morgenweckruf leicht für einen parodistischen Scherz halten. In Wahrheit ist es aber bitterer Ernst. „Ein trauriges Handwerk“ nennt es einer unserer muthigsten jüngeren Musikkritiker, Gustav Doempke, und fährt fort: „ein trauriges Handwerk, diese unglaubliche Falschmünzerei philosophischer Gedanken in der Gluth des ästhetisirenden Begeisterungstaumels

* Als besonders charakteristisch für die „geistvolle Knappheit“ dieser Abhandlung citiren wir ihre merkwürdigen Capitel-Ueberschriften. Sie lauten: I. Ueber die Bedeutung des Morgens. II. Ueber das Erwecken. 1. Ueber den Schlaf. a) Die ästhetische Seite des Schlafes. b) Die ethische Seite des Schlafes. c) Die metaphysische Seite des Schlafes. d) Die symbolische Seite des Schlafes. e) Die historische Seite des Schlafes. 2. Ueber den Akt der Erweckung. 3. Ueber das Wachen und die Wachsamkeit. a) Das Achten auf die Weltgeschichte. b) Das Achten auf die Symbolik des Lebens. c) Das Achten auf die Intellektualität der eigenenen Persönlichkeit. d) Das Achten auf die Moralität der eigenen Persönlichkeit. e) Das Achten auf die Leiblichkeit. III. Ueber die Lehre von der Berufung.

— bedauernswerth, belachenswerth, aber auch hassenswerth, wenn man sich vergegenwärtigt, daß eine Richtung, welche solche Apostel zu zeugen im Stande ist, nach geistiger Herrschaft zu streben wagt und über viele schwache Gemüther und hohle Köpfe diese Herrschaft auch ausübt."

Herr v. Hagen hat schon früher ein eigenes Buch über „die Dichtung der ersten Scene des Rheingold" verfaßt und damit gleichsam das Signal gegeben zu jenen nun auftauchenden Special-Kritiken, welche eine ganze Wagner'sche Oper für eine unermeßliche, die Einsicht eines Einzelnen übersteigende Welt ansehen und sich auf die mikroskopische Untersuchung irgend eines kleinen Segmentes werfen. Es liegt etwas Rührendes in der Verlegenheit dieser jüngeren Generation von Wagner-Enthusiasten, welche, vom Schreibdrange gequält, das Beste bereits von früher Gekommenen vollständig abgeweidet finden. Sie helfen sich, indem sie eine einzelne Scene, eine Nebenfigur, deren „Bedeutung" bisher nicht gebührend erfaßt sei, unter ihr Bewunderungs- und Vergrößerungsglas legen. Was läßt sich zum Beispiel noch Neues vorbringen über den Charakter des Tristan oder der Isolde? Aber der König Marke! Der ist noch nicht auf den ihm gebührenden Altar gestellt. Freilich haben selbst aufrichtige Bewunderer von Wagner's „Tristan und Isolde" nicht leugnen können, daß dieser alte König darin eine traurige Nebenrolle spielt, ja eine traurig-komische, wie jeder Hahnrei, der, von seiner Frau und deren Liebhaber vollständig ignorirt, sein Schicksal mit demüthiger Gelassenheit trägt. Diese Anschauung bekämpft Herr Moriz Wirth in einer eigenen Broschüre über „König Marke", worin er beweist, daß „Marke keineswegs eine Nebenperson in Wagner's Drama, sondern vielmehr in gewissem Sinne die Hauptperson ist", ja daß er in seiner milden Resignation ein Beispiel des höchsten menschlichen Vermögens auf moralischem Gebiete darstelle. Dieser Marke

sei „geistig weit über den König von Thule und den König Lear zu stellen". Nur müsse er auf der Bühne als ein Siebzigjähriger erscheinen, mit weißem Bart und Haupthaar. Das sei entscheidend, denn den Grundzug seines Charakters bilde „durch Einsicht beruhigte Leidenschaft". Wir wären dafür, dem guten König lieber noch lumpige zehn Jahre zuzugeben: bei einem Achtzigjährigen ist die Leidenschaft noch beruhigter und das „höchste menschliche Vermögen auf moralischem Gebiete" gewiß noch einleuchtender. Auch über Senta und ihren Holländer ist schon hinreichend viel Tinte geflossen, aber eine eigene Abhandlung über „Erik in seinem Verhältnisse zum Holländer und zur Senta" hat noch immer gefehlt. Heute ist auch diesem Bedürfnisse abgeholfen. Desgleichen dem nicht minder tiefgefühlten nach einer Monographie über den „Charakter der Eva Pogner", welcher jetzt von einem Wiener Musikschriftsteller bis in die kleinsten sprachlichen Schlupfwinkel beleuchtet vorliegt und natürlich als das „Ideal des deutschen Mädchens" hingestellt ist. Eine französische Broschüre des Wagnerianers E. van der Straaten führt den klassischen Titel „Lohengrin; Instrumentation et Philosophie". Vielleicht erleben wir demnächst eine ähnliche Abhandlung: „Parsifal; Religion und Chromatik."

Unter den ernsthaften, vorurtheilsfreien Kritiken, die über das „Bühnenweihfestspiel" erschienen sind, nehmen die Broschüren von Kalbeck und Max Goldstein eine ausgezeichnete Stelle ein.

Leichter, fließender als irgend eine andere Parsifal-Broschüre lesen sich Paul Lindau's „Bayreuther Briefe vom reinen Thoren"; sie werden wohl auch den meisten Absatz finden. Ob man ihnen ebensoviel Amüsement nachrühmen wird, wie Lindau's „Nüchternen Briefen" aus dem Nibelungenjahre 1876, steht dahin. Letztere haben, bei geringer musikalischer Bedeutung doch im Gewande harmlosen Scherzes der Wagner'schen Tetra-

logie die bittersten Wahrheiten gesagt. Ueber den Parsifal-Briefen schwebt nicht der gleiche unwiderstehliche Lach- und Spottgeist von damals. Entweder hat Lindau sich absichtlich der witzigen Einfälle enthalten, oder sie haben diesmal sich seiner enthalten. An einzelnen geistreichen Bemerkungen (z. B. über die Quälerei der Leitmotive) fehlt es natürlich nicht. Allein unsere Erwartung, Lindau werde den auffallendsten Schwächen und Ungereimtheiten der Dichtung scharf zu Leibe gehen, läßt er so gut wie unerfüllt. Der produktive Theaterdichter und Theaterkritiker Lindau, welcher jeden Schnitzer eines modernen Dramatikers aufzustöbern und mit seiner Klinge zu spießen versteht, beobachtet gegen das Falsche und Widerwärtige im „Parsifal“ eine auffallende Milde. Könnte er sonst im Ernst behaupten, Wagner habe den sittlichen Conflikt des Wolfram'schen Epos „vertieft“? Und zwar dadurch vertieft, daß bei Wagner Parsifal erkoren ist, „den heiligen Speer dem heidnischen Räuber zu entreißen“, und daß er siegreich hervorgeht „im Kampf gegen Kundry zunächst, gegen Klingsor alsdann?“ Konnte es Lindau entgehen, daß gerade das Gegentheil stattfindet, daß Parsifal nicht die geringste Anstalt macht, Klingsor den Speer zu „entreißen“ und einen „Kampf“ mit diesem zu wagen? Hier sitzt ja gerade einer der augenfälligsten Fehler des Wagner'schen Dramas. Nachdem Parsifal durch den Kuß Kundry's „wissend“ geworden ist, also weiß, daß der von Klingsor gehütete Speer allein das Leiden Amfortas' zu heilen vermag, sollte und müßte er sofort sich auf Klingsor stürzen und ihm den Speer gewaltsam entreißen. Er thut aber nichts, gar nichts dergleichen, singt lange Monologe und lauscht den noch längeren der Kundry, und wenn Klingsor nicht schließlich selber die gute Idee hätte, den Speer nach Parsifal zu schleudern, der arme Amfortas jammerte heute noch ganz so hilflos wie im ersten Akt. Wagner hat, einem wohlfeilen Opern-Effekt zuliebe (dem in der Luft hängen bleibenden

Speer) den einzigen Moment verabsäumt, in welchem Parsifal endlich unsere Sympathie durch ein bischen Courage erobern konnte. Statt dessen bleibt der „reine Thor“ hier wie überall auch ein thatenloser, ein fauler Thor.

Heinrich Ehrlich in Berlin hat in seiner kürzlich erschienenen geschichtlichen Darstellung der „Musik-Aesthetik“ — einem sehr anregenden Buche, dem wir nur vollständigere, minder flüchtige Ausführung gewünscht hätten — die Abhängigkeit R. Wagner's von den Anschauungen der romantischen Schule (Schlegel, Tieck, Adam Müller) treffend nachgewiesen. „Parsifal“ bestätigt dies aufs neue. Hier stößt sich Ehrlich, wie viele andere Kritiker, heftig an der Darstellung christlicher Mysterien. „Ist es möglich,“ ruft er aus, „daß ein vom Christenthume durchdrungener großer Künstler die heiligen Mysterien in solch luxuriöser Ausstattung vor ein gemischtes Publikum bringe? Waltet hier nicht ein Raffinement, das weit abliegt von der wahren christlichen Gesinnung?“

Gewiß. Aber gerade weil dieses Raffinement so unverhohlen theatralisch auftritt, scheint es mir nicht ernstlich gefährlich. Ich will nicht glauben, daß die Profanations-Weherufer die wahre Religion in ihrer Macht und Bedeutung unterschätzen, aber sie überschätzen, meines Erachtens, die Macht und Bedeutung der Religions-Spielerei im „Parsifal“. Als Zuschauer der halbbiblischen Scenen im „Parsifal“ fühlte ich mich zwar verstimmt durch ihre innere Unwahrheit und Affektation, keineswegs aber verletzt durch ihr religiöses Gewand. Ich hatte eben keinen Augenblick die Empfindung, in der Kirche zu sein, sondern immer und völlig im Theater. Die angefochtenen Scenen der Fußwaschung, der Salbung, des Liebesmahles machten mir einen durchaus opernhaften Eindruck, das Wort nicht im tadelnden, sondern rein technischen Sinne genommen. Ich kann das „Bühnenweihfestspiel“ nur als Oper auffassen, und im wahren Interesse des Werkes

sollte man es gar nicht anders. Mag er's für Wagner sein, für mich ist der weißgekleidete, lockenbehangene Thor kein Christus, der heulende Zwitter Kundry keine heilige Magdalena, der bengalisch beleuchtete Gral-Hocuspocus kein Altarssacrament. Deshalb vermochte ich in Bayreuth weder die religiöse Entrüstung der Einen, noch die religiöse Verzückung der Anderen zu theilen. Letztere noch viel weniger. Denn ich leugne nicht, daß das schlichte Gebet der Agathe, die Lenoren-Arie und der Gefangenenchor in Fidelio mich ungleich andächtiger, religiöser stimmen, als der ganze Parsifal. Der heilige Geist in diesem Werke imponirt mir sehr mäßig, weit mehr der weltlich-künstlerische Geist Wagner's, der hier in vielen neuen und gewaltigen Zügen sich offenbart.

III.

„Wagner-Kultus."

Ein Postscriptum zu den Bayreuther Briefen.

(September 1882.)

Die Verehrung, welche wir einem berühmten Zeitgenossen zollen, kann eine verdiente sein — vollkommen oder theilweis verdiente — und trotzdem durch ihre Maßlosigkeit in Form und Inhalt zum Protest herausfordern. Dies ist der Fall mit dem Richard-Wagner-Kultus unserer Tage. Dieser Kultus, der in der Geschichte aller Künste ohne Beispiel dasteht, dünkt uns ein so merkwürdiges Zeichen der Zeit, daß ihm eine nähere, unbefangene Betrachtung wohl gebührt. Wir lassen dabei Wagner's künstlerisches Wirken ganz aus dem Spiel, seine Verdienste völlig unangetastet, lediglich das Gebahren seiner Anhänger betrachtend, und auch dieses nur, so weit es in literarischen Beweisstücken vorliegt. Das entscheidendste öffentliche Dokument dafür ist ohne Frage die Monatsschrift, welche unter Wagner's persönlicher Mitwirkung von H. Wolzogen redigirt wird und das offizielle Organ aller Wagner-Vereine bildet: die „Bayreuther Blätter". Sie stehen jetzt in ihrem fünften

Jahrgange. Für eine spätere Zeit, welche auf die Wagner-Epidemie unserer Tage mit ruhigem Urtheil, ja mit ungläubigem Erstaunen zurückblicken wird, werden die „Bayreuther Blätter“ eine nicht geringe kulturhistorische Wichtigkeit haben. Der Musiker wird darin nur äußerst dürftige und bedenkliche Belehrung finden; die „Bayreuther Blätter“ kümmern sich um alles Andere mehr, als um die musikalische Kunst Wagner's. Der künftige Kulturhistoriker Deutschlands hingegen wird aus den fünf Jahrgängen dieser Zeitschrift authentisch darstellen können, wie heftig das Delirium tremens des Wagner-Rausches bei uns gewüthet und was für Auswüchse es im Denken und Empfinden der „Gebildeten“ zurückgelassen hat.

Das Unterscheidende des Wagner-Kultus gegenüber der Verehrung, welche einem Mozart, Beethoven, Weber gezollt wurde, liegt nicht blos in der zur Siedhitze gesteigerten Temperatur, sondern wesentlich in seinem ganz exceptionellen, alle Gebiete moderner Bildung sich annectirenden Inhalte. Was Mozart oder Beethoven, abseits und unabhängig von ihrem Künstlerberufe, für Ansichten, Passionen und Schrullen gehegt, darum kümmert sich höchstens nachträglich der Biograph. Derlei nichtmusikalische Privatmeinungen eines Tondichters für unfehlbare Wahrheiten aufzunehmen und zu beschwören, ist nie einem Beethovenianer oder Mozartianer eingefallen. Anders bei Richard Wagner. Seinen Anhängern, welche eine Kette von „Wagner-Vereinen“ bekanntlich zu einer organisirten großen Gemeinde vereinigt, ist Wagner nicht blos ein Alles überragender Tonmeister, sondern „der Meister“ schlechtweg, die höchste Autorität in allen Gebieten des Wissens, ein Lehrer und Erlöser der Menschheit. Jeder Ausspruch, den er über Politik, Philosophie, Sitte oder Religion fällt, gilt für eine neue große That, für eine Offenbarung, die wie ein religiöses Gebot befolgt werden muß. Das ist aus den fünf Jahrgängen der „Bayreuther Blätter“, die wir mit heißem und qualvollem

Bemühen studirt, buchstäblich nachzuweisen. Die hauptsächlichsten dieser Wagner'schen Offenbarungen, die von seinen Anhängern nachgebetet und unermüdlich interpretirt werden, betreffen: erstens die Schopenhauer'sche Philosophie und ihren tiefen Zusammenhang mit Wagner's Opern; zweitens die religiöse, soziale und politische Regeneration des Menschengeschlechtes und dessen Errettung aus unserer nichtswürdigen Kultur; drittens die Agitation gegen die dem medizinischen Studium unentbehrliche Vivisektion von Thieren; viertens, und besonders erheiternd: die Propaganda für den Speiszettel der Vegetarianer. Nun sind das gewiß lauter Dinge, die mit dramatischer und musikalischer Kunst nicht das Mindeste zu schaffen haben. Wie sich Wagner persönlich zu ihnen verhalte, ist für seine künstlerische Bedeutung und für die musikalische Welt absolut gleichgiltig. Aber das Eigenthümliche jenes unglaublichen Kuriosums, genannt Wagner-Kultus, besteht, wie gesagt, darin, daß der „Meister" in allen Dingen maßgebend ist. Der echte Wagnerianer muß nicht blos unbedingter Anbeter jedes Wagner'schen Verses und Taktes, er muß auch Schopenhauerianer sein, Pessimist, Gegner der Vivisektion, Judenfeind, Vegetarianer, gläubiger Christ und was sonst noch der „Meister" vorschreibt.

Den dünkelhaften Schwindel der Wagnerianer mit Schopenhauer, dessen Verständniß sie für sich gepachtet glauben, habe ich bereits (gelegentlich der „Nibelungen") näher beleuchtet und darf wohl auf den älteren Aufsatz verweisen.* Mein dort ausgesprochener Wunsch, man möge uns endlich verschonen mit der angeblich tiefsinnigen Anwendung Schopenhauer'scher Kategorien und Terminologien auf Wagner'sche Opern, ist nicht in Erfüllung gegangen. Die jungen Herren von den „Bayreuther Blättern" werfen nach wie vor bei jeder Gelegenheit mit

* „Musikalische Stationen" (Berlin bei A. Hofmann, 1880), pag. 258.

Schopenhauer herum, als wären sie in philosophischen Studien ergraut. „Parsifal,“ so schreiben sie neuestens, „Parsifal giebt, nur aller Details entkleidet, die Schopenhauer'sche Metaphysik und Ethik im Kern wieder. Wagner hat im Parsifal Schopenhauer nur in Kunst umgesetzt, indem er das Christenthum in Kunst umsetzte.“ Welcher Unsinn! Weil „Mitleid“ das Hauptmotiv im „Parsifal“ bildet oder bilden soll, und Schopenhauer das Mitleid als die „Basis aller echten Menschenliebe“ preist, muß Wagner's Weihfestspiel der in Musik umgesetzte Schopenhauer sein! Man wird uns noch weismachen wollen, daß Mitleid mit dem Unglücke Anderer eine Erfindung Schopenhauer's und vor diesem gänzlich unbekannt war. Ein Drama des Mitleids konnte und kann dichten, wer auch nie eine Zeile von Schopenhauer gelesen hat, gerade so wie Shakespeare seinen „Timon von Athen“ gedichtet hat, ohne erst von Schopenhauer den Pessimismus zu lernen. Nebenbei bemerkt, hat Schopenhauer nicht das Christenthum, sondern den Buddhismus „die Lehre unserer allerheiligsten Religion“ genannt und sich das Bild Buddha's angeschafft, wie Andere sich einen Christuskopf anschaffen.

Der gesunde Menschenverstand, der uns sagt, daß man über Philosophie und philosophische Systeme sich nicht bei einem Opernkomponisten Raths erholt, lehrt uns auch, daß über die Nothwendigkeit oder Entbehrlichkeit der Vivisektion zu wissenschaftlichen Zwecken Mediziner zu urtheilen haben, physiologische und pathologische Autoritäten, nicht aber Musiker. Bei den Wagnerianern gilt das jedoch nicht. Der „Meister“ hat die Vivisektion kurzweg verdammt, und sofort überfließen die „Bayreuther Blätter“, deren Aufgabe man bisher für eine kunstwissenschaftliche hielt, von Artikeln, welche — stets in anmaßendster Sprache — die Vivisektion als frivole Thierquälerei verurtheilen und unter Anderm den deutschen Reichstag heftig abkanzeln, weil er über eine Anti-

Vivisektions-Petition zur Tagesordnung überging. „Haben wir Deutsche wirklich eine Kultur? Haben wir einen Glauben?" schließt pathetisch eines dieser kindischen Manifeste. Wenn wir gegen alle diese dilettantischen Deklamationen den einzigen Ausspruch Professor Billroth's anführen, daß er gewisse schwierige und gefährliche Operationen, durch welche Menschenleben gerettet worden, niemals auszuführen gewagt hätte, würde er sich nicht zuvor von ihrer Möglichkeit durch Versuche an Thieren überzeugt haben — so wird dies wohl jedem Einsichtsvollen genügen. Aber der richtige Wagnerianer hat auf eigenes Denken verzichtet; er bringt dem „Meister" nebst anderen Opfern auch das Sacrificium intellectus.* Mit diesem zärtlichen Wohlwollen für die Thierwelt hängt — wenigstens theilweise — eine andere Privatpassion Richard Wagner's zusammen: seine Propaganda für vegetarische Kost. Es sei Sünde, ein Thier zu tödten. Außerdem habe die Fleischnahrung das Menschengeschlecht physisch und moralisch ruinirt. „Die Idee des Fleischfraßthums ist schuld an allem Jammer in der Welt," heißt es in den „Bayreuther Blättern" (1882), welche sogar von einer „vegetarischen Weltanschauung" reden. Zärtlichkeit gegen Thiere, bis zur Sentimentalität gesteigert, finden wir bekanntlich oft bei Leuten, die sich keineswegs durch übertriebene Menschenliebe auszeichnen. Man weiß, wie zärtlich Robespierre seine Tauben pflegte. Wagner also erklärt die ausschließliche Pflanzenkost für unentbehrlich zur Reorganisation der Menschheit, und siehe da! das Gemüse wird Glaubensartikel und Parteisache der Wagnerianer. Gibt es etwas Komischeres, als den

* Zu dem Besten, was über diese Frage gesagt werden kann, gehört die Rede, welche der preußische Cultusminister v. Goßler im Abgeordnetenhause (im Sommer 1883) zu Gunsten der Vivisektion im medizinischen Unterricht gehalten. Sie entschied auch die Abstimmung, im liberalen, antiwagnerischen Sinn.

unter den öffentlichen Ankündigungen des „Parsifal“ stehenden Aufruf der Redaktion an ihre Gesinnungsgenossen, sich rechtzeitig anzumelden zum „Vegetarischen Tisch“ in Bayreuth? Es liegt eine entzückende Naivetät in der Art, wie die „Bayreuther Blätter“ den Zusammenhang der Pflanzenkost mit dem Wagner-Kultus darstellen: „Der Gedanke des Vegetarismus“ — schreibt unser im Gemüsegarten der Liebe herumtaumelnde Kavalier — „aus der ethisch-religiösen Tiefe unseres Arbeitsfeldes von genialer Finderhand (nämlich Wagner's) hervorgehoben, hat mit Einemmale einen über weite Lande sich erstreckenden Kreis sehr ernst besonnener Menschen (die Vegetarianer) an uns herangezogen. Sie bringen uns jene Zartheit des Empfindens mit sich, deren auch das Kunstwerk bedarf, um mit rechtem Verständnisse von der menschlichen Seele aufgefaßt und mit erlebt werden zu können. Wir unsererseits haben ihren eigenen Bemühungen einen wunderbar erkräftigenden Zufluß aus der ewigen Quelle des Ideals zugeführt.“ Also eine förmliche Allianz zwischen den Pflanzenessern und den Wagnerianern! Helft ihr uns Propaganda für Wagner machen, wir wollen dagegen für euer Grünzeug agitiren. Man traut seinen Augen nicht, wenn man derlei Albernheiten liest, die alle mit feierlichem Ernste zur Ehre des „Meisters“ proklamirt werden. Und leider mit dessen Wissen und Genehmigung. Zur Beruhigung zahlreicher Wagner-Verehrer, die wenigstens im Punkte der Nahrungsmittel vernünftig geblieben sind, melden wir übrigens aus allersicherster Quelle, daß Wagner die Fleischkost nur theoretisch verdammt, sich selbst aber seinen Braten vortrefflich schmecken läßt, und den von den Vegetarianern verpönten Wein dazu. Wir hatten keinen Augenblick daran gezweifelt. Einen „Tannhäuser“ komponirt man nicht bei saurer Milch und Bohnen, nicht einmal einen frommen Gralsritter. Theorie und Praxis, Lehre und Bei-

spiel gehen bei Wagner bekanntlich nach Bedarf neben- oder auseinander. Die Mehrzahl seiner in Bayreuth versammelten Anhänger hielt sich lieber an das Beispiel als an die Lehre, und der „Vegetarische Mittagstisch“ endete ebenso traurig, wie am 28. Juli die feierliche Versammlung der „Bayreuther Patrone“ zur Begründung einer Stiftung, „aus welcher Stipendien für unbemittelte, würdige Besucher der Festspiele gezahlt werden sollen“. Diesen Gedanken hatte Richard Wagner selbst angeregt und den Statuten-Entwurf der neuen Stiftung genehmigt, welche „verständiger und sinnvoller erreichen soll, was jetzt lächerlich unbehilfliche Reisestipendien für gekrönte Preiskomponisten u. dgl. gegen die Verpflichtung, in Rom oder Paris höhere Studien zu vollenden, gedankenlos bewirken wollen“. Nach dieser „edelen“ Initiative schien es selbstverständlich, daß der „edele“ Meister — Schreibart der „Bayreuther Blätter“ — sich mit einer bedeutenden Summe an die Spitze der neuen Stipendien-Gründer stellen werde. Da er jedoch immer nur „durch Mitleid wissend“, aber niemals aus Mitleid spendend auftritt, so fanden die Bayreuther Patrone, welche schon hinreichende Opfer für die heilige Sache gebracht, daß am besten das Beispiel des Meisters nachzuahmen sei. Mit einem riesigen Mitleid für die Unglücklichen, die armuthshalber von dem Bayreuther Heil ausgeschlossen bleiben, und mit festzugeknöpften Hosentaschen gingen die Patrone auseinander.

Die Tendenz der Wagner'schen Schule, ihren Meister nur nebenbei als den größten Dichter und Komponisten, hauptsächlich aber als einen die Menschheit erleuchtenden und erlösenden Propheten hinzustellen, hat in den letzten Jahren ihren Höhepunkt erreicht. Zwei Aufsätze von Richard Wagner: „Zur Religion und Kunst“ und „Erkenne dich selbst“, haben einen Taumel von Bewunderung im Wagner'schen Lager entfesselt und werden in den „Bayreuther Blättern“ fort-

während als Dogma aufgestellt, interpretirt, gepredigt. Wir wollen auf diese sattsam besprochenen und wohl auch abgethanen Pamphlete, die in schwülstig orakelndem Styl für Thierschutz und für Judenverfolgung agitirten, hier nicht weiter eingehen. Wahre Freunde hätten Wagner von dieser Publikation dringend abrathen müssen — aber ein Gott hat eben keinen Freund, sondern nur Anbeter. Erwähnen müssen wir hier zwei Bücher, die, in ihrer Tendenz mit Wagner's religiösen und politischen Reform-Ideen harmonirend, zu seinen neuesten Passionen gehören. Das eine dieser sonst wenig bekannten Werke heißt „Thalysia oder das Heil der Menschheit“ von A. Gleïzès und predigt die „blutlose Diät, als die nothwendigste Bedingung der Gesundheit und Schönheit des Geistes und Körpers“; das andere, „Ueber die Ungleichheit der Racen“, vom Grafen Gobineau, ist eine Weiterführung des Schopenhauer'schen Pessimismus und constatirt nach einer Revue aller Racen schließlich „den schnellen Verfall und die Erstarrung der westlichen Welt“. Kaum hat Wagner diese beiden Bücher in Protektion genommen, so schwört auch schon jeder Wagnerianer auf Gleïzès und Gobineau, und feiern die „Bayreuther Blätter“ die Präkonisirung dieser beiden Nebenheiligen durch Richard Wagner als eine große, erlösende That des Meisters. „Mit dem reinen Herzen und dem klaren Blicke des Genies“ — schreiben die „Bayreuther Blätter“ — „hat Richard Wagner diese Theorie (von Gleïzès) erfaßt, und mit dem unerschrockenen Muthe und Bewußtsein eines Reformators, als welchen wir ihn auf dem Gebiete der Kunst kennen gelernt, spricht er auch hier das große Losungswort für die Reformation der menschlichen Gesellschaft und des Erdenlebens aus (!).“ In einem langen, schwülstigen Aufsatze: „Luther und die Bauern“ (im letzten April-Heft), wird „das Werk von Bayreuth“ fast der That Luther's an die Seite gesetzt. „Wer es nur völlig ernst nähme,“ heißt es dort, „mit den besten und tiefsten

Empfindungen, welche ein Werk Wagner's in edelster Vorführung in ihm erweckte, dem könnte es unmittelbar hierdurch unmöglich werden, fernerhin an den nur scheinbar gleichgiltigen, im tiefsten Grunde aber mörderischen Alltäglichkeiten des Lebens theilzunehmen und also der großen Lüge der heutigen Civilisation sich mitschuldig zu machen." In immer salbungsvollerem Predigertone werden diese Albernheiten vorgebracht, je näher die Aufführung des „Parsifal" rückt. Mit einem Citat aus dem „Parsifal" soll sogar der Krieg für immer unmöglich gemacht werden, indem ein Aufsatz: „Zur Philosophie des Militarismus" mit der „christlichen Mahnung" des Gurnemanz geschmückt wird: „Schnell ab die Waffen! Kränke nicht den Herrn, der heute, bar jeder Wehr, sein heiliges Blut der sündigen Welt zur Sühne bot." Auch das soll etwas Neues und Großes sein, daß Wagner den Krieg für ein Unglück erklärt!

Der Leser wird an diesen wenigen Beispielen wahrgenommen haben, wie sich neuestens ein frömmelnder, christlich-religiöser Ton in den Wagner'schen Blättern ankündigt und fortwährend steigert. Der alternde Wagner hat mit dem „Seufzer, den wir am Kreuze auf Golgatha einst vernahmen und der nun aus unserer eigenen Seele hervordringt", das Stichwort gegeben, und sofort sehen wir die Jungen nachbeten, mitbeten. „Unsere Blätter," heißt es in Wolzogen's Neujahrsartikel, „sollen auch das äußere Zeichen der Vereinigung bleiben, welche in diesem Ausdruck das Bekenntniß einer religiösen Ueberzeugung gefunden hat." Christlich und Christenthum wird nun das zweite Wort; das öffentliche Großthun und Toilettemachen mit christlicher Gesinnung streift ans Widerwärtige.*

* In einem auf „Parsifal" anspielenden Leitartikel der „Bayreuther Blätter" heißt es unter Anderm: „Die Siegesfahne ist das glaubensstarke Bewußtsein von der wahrhaft religiösen Deutung

Und die Musik? hören wir den Leser ungeduldig fragen. Spielt sie denn gar keine Rolle mehr in einer Zeitschrift Wagner's? Jedenfalls eine sehr untergeordnete. Vollends seit Wagner das ironisch-hochmüthige Wort gesprochen: „Ich bin kein Musiker“, und zugleich versichert hat, er sähe unser gesammtes Musikwesen lieber heute als morgen vom Erdboden verschwinden — seitdem dürfte es für Wagnerianer vollends unschicklich erscheinen, viel Aufhebens von der Musik zu machen. Es hat auch schon in demselben Hefte der „Bayreuther Blätter“, das jenen neuesten „Offenen Brief“ Richard Wagner's an Herrn Schön in Worms bringt, sich ein kriechender Mitarbeiter gefunden, der darüber jubelt, daß Wagner es „zum Heile der Kunst“ endlich ausgesprochen, er sei kein Musiker!* Die spärlichen musikalischen Aufsätze sind übrigens nicht uninteressant. Herr H. Porges kaut noch immer weiter an seinen wiederkäuenden Artikeln über die Proben zum „Nibelungen-Ring“ im Jahre 1876. Er erzählt uns bei jedem einzelnen Takte,

des Welträthsels. Diese Fahne müssen wir uns selbst gewinnen, wie Parsifal den Speer. Ein Räthselspruch in Leiden offenbart: Das Ende ist die That. Wer an die That glaubt, der gönne uns das Wort.“ Und wer das versteht, setzen wir hinzu, dem gönnen wir das Glück.

* Eine hübsche Stelle in M. Hauptmann's Briefen an Spohr lautet: „Wenn Gluck sagt, daß er, wenn er eine Oper komponire, vor Allem zu vergessen suche, daß er Musiker sei, so ist er eben in solchem, wo es ihm gelungen ist, das zu vergessen, vereinzelt stehen geblieben. Etwas Aehnliches wie Gluck hat auch Wagner zur Intention. Auch einen ähnlichen Hochmuth dabei. Es giebt nichts Hochmüthigeres als das Vorwort an seine Freunde vor dem Abdruck seiner drei Operntexte. Eine kleine Bedenklichkeit könnte immer dabei sein, daß die, welche keine recht selbstständige oder, wie sie es nennen, „absolute Musik“ machen wollten, auch nie gezeigt haben, daß sie eine solche machen konnten. Rafael hat wohl nie vergessen wollen, daß er Maler war. Wie kann man auch vergessen, was man ist!“

welche Bemerkungen Wagner damals dem Orchester gemacht hat, meist ganz selbstverständliche Dinge. Z. B.: „Mit Nachdruck forderte der Meister, daß die aufsteigende Baßfigur (Notenbeispiel) mit der größten Deutlichkeit vernehmbar werde." Bei einem andern Thema (Notenbeispiel) rief er: „Mit mehr Bewußtsein zu spielen!" Und so wird jedes Wort der Nachwelt ehrerbietig überliefert. Ein anderer Aufsatz: „Kunst und Wissenschaft", in welchem über die stiefmütterliche Behandlung der Musik von Seite der Aesthetiker geklagt wird, bietet uns ein ergötzliches Beispiel von der Unwissenheit der Redakteure der „Bayreuther Blätter". Die Redaktion macht nämlich zu jener Klage die spöttische Bemerkung: „Der klassische Aesthetiker der Neuzeit, Vischer, wußte bekanntlich so wenig mit der Musik anzufangen, daß er als verlegene Stiefmutter mit Herrn Hanslick sich zu verbinden genöthigt sah, damit diese moderne Autorität auf dem musikwissenschaftlichen Gebiete die Kapitel über die Musik ihm an seinerstatt ausarbeite, wonach alsdann allerdings ein prächtiger Homunkulus aus der Wiener Retorte zwischen die gelehrten Paragraphen des großen Faustkenners hineinschlüpfte." Die Herren von Bayreuth beweisen damit nur daß sie den sechsten Band von Vischer's Aesthetik (erschienen 1857) gar nie gesehen haben, in dessen Vorwort ausdrücklich gesagt ist, daß Professor Karl Köstlin in Tübingen den musikalischen Theil im Einverständnisse mit Vischer geschrieben hat. Also seit siebenundzwanzig Jahren weiß Jedermann, der sich um Aesthetik kümmert, von wem der musikalische Theil des großen Vischer'schen Werkes herrührt; nur das Hauptorgan der Wagnerianer weiß es noch heute nicht. Der „Meister" hat nun einmal mich als den Mitarbeiter Vischer's bezeichnet, und das genügt seinen Organen, um jenes monumentale Werk in alle Ewigkeit zu verlästern.

Das Ergötzlichste zum Schlusse. Herr Joseph Rubinstein, derselbe, der sich durch seine Herabwürdigung Robert

Schumann's einen Namen gemacht hat, veröffentlicht in den „Bayreuther Blättern“ einen Aufsatz über „Symphonie und Drama“, dessen Resultat also lautet: „Muß man im Hinblicke auf die nachbeethoven'schen Versuche in der absoluten Symphoniegattung den letzten eigentlichen Symphoniker als mit Beethoven zu Grabe getragen ansehen, so wird man zugeben müssen, daß alle wesentlich musikalischen Eigenschaften dieser Gattung im Musikdrama gleichsam ihre Auferstehung feiern, und dies zwar in einem so eigentlichen Sinne, daß dieselben hier erst in ganz fleckenloser, gleichsam verklärter Gestalt erscheinen.“ Also Schubert's, Mendelssohn's, Schumann's, Brahms' Symphonien: alles überflüssige Werke des Verfalls; nach Beethoven kommt als Symphoniker nur Richard Wagner. Die Orchesterbegleitung in „Tristan“ und den „Nibelungen“ ersetzt uns vollkommen und in verklärter Gestalt die Symphonie, die mit Beethoven begraben worden ist.

Es hieße den „Bayreuther Blättern“ zu viel Ehre oder zu viel Unglimpf erweisen, wollte man sie allein für die literarische Klinik des Wagner-Paroxysmus halten. In zahlreichen, mitunter recht merkwürdigen Büchern und Broschüren tritt akut zu Tage, was dort chronisch herrscht. Der unbefangene Leser möge nun die einzelnen Posten selber summiren und urtheilen, ob die gegenwärtige Wagner-Vergötterung nach Form und Inhalt zu den epidemischen Geisteskrankheiten gezählt werden darf oder nicht.

Nach Wagner's Tod.

I.

Zum 13. Februar 1883.

Die Kunde von Richard Wagner's plötzlichem Tode hat unsere musikalischen Kreise schmerzlich überrascht und erschüttert. Stand es auch kaum in menschlicher Voraussicht, daß der Siebzigjährige die stolze Reihe seiner Werke noch weiter vermehren, seinen Ruhm noch höher steigern werde — das Verschwinden einer so außerordentlichen Persönlichkeit ist und bleibt ein Verlust. Sobald dieser Mann sich nur zeigte, gab es Anregung, Aufregung, lebhafteste Discussion, die vom Centrum der Kunst aus immer weitere Wellenkreise zog nach allen Richtungen der Kultur. Wo immer die Wünschelruthe seines Thuns oder Wollens aufschlug, da sprudelte irgend ein verborgenes Problem auf. Und wenn es ein Kennzeichen bahnbrechender Künstler ist, daß sie über den unmittelbar ästhetischen Eindruck hinaus Principienfragen hervorrufen, so steht Wagner unter den bewegenden Mächten der modernen Kunst obenan. Durch volle vierzig Jahre hielt er die Welt in Athem, und wenn schließlich dieser Athem geradezu krankhaft, fieberisch flog, die nächste Zeit wird ihn wieder zu gelassenerem Tempo besänftigen. Aus einer an Stagnation grenzenden bequemen

Ruhe hat Wagner die Oper und alle daran hängenden theoretischen und praktischen Fragen aufgerüttelt — wir können nur wünschen, daß die jetzt naturgemäß eintretende Beschwichtigung nicht abermals zur Stagnation führe.

Ein Mann, dem so weitgreifende Wirkung und beispielloser Erfolg vergönnt war, hinterläßt, wenn er nicht aus geistigem Scheintod, sondern in voller Thatkraft plötzlich abberufen wird, eine von Freunden und Gegnern tief empfundene Lücke. Gegner im Sinne einer absolut feindseligen Einseitigkeit hatte Wagner eigentlich gar nicht; kein Musiker ist uns noch begegnet, so unfähig oder so leidenschaftlich, die glänzende Begabung und erstaunliche Kunst Wagner's zu verkennen, seinen enormen Einfluß zu unterschätzen, sich dem Großen und Genialen seiner Werke selbst bei eingestandener Antipathie zu verschließen. Wagner ist bekämpft worden, aber niemals geleugnet. Wer mit uns dafür hält, es habe Wagner mit der theoretisch erklügelten und eigensinnig durchgeführten Methode seines letzten Styls die Oper auf einen lebensgefährlichen Abweg gedrängt, dem fehlt doch nimmermehr die bewundernde Einsicht, daß Wagner diesen schwindelnden Pfad sich aus eigenster Kraft allein gebahnt, daß er eine neue Gattung, eine neue Kunst geschaffen hat. Vor der Kühnheit und Consequenz dieser neuen Kunst ziehen wir den Hut, ohne ihr Heerfolge zu leisten und ohne der „alten“ Kunst Mozart's, Beethoven's, Weber's einen Augenblick untreu zu werden. Den Versuch, Wagner's kunstgeschichtliche Bedeutung im Großen und Ganzen zu würdigen, muß einem späteren Zeitpunkt vorbehalten bleiben. Heute möchten wir nur den so oft mißdeuteten Sinn der „Gegnerschaft“ richtigstellen und aussprechen, daß eine sogenannte „faktiöse Opposition“, eine von vornherein zum Angriff gerüstete und gereizte Parteinahme nicht gegen Wagner besteht, sondern nur gegen die Wagnerianer. Uebrigens dürfte auch unter diesen eine mildere, maßvollere Stimmung sich geltend

machen, nicht heute schon, aber in naher Zeit. Was tröstend wie eine weiche Hand sich auf ihre Trauer legen muß, ist der Gedanke an den beneidenswerthen, schönen Tod, der dem Meister beschieden war. Nur halb wahr ist das Wort des griechischen Dichters, daß die Götter ihre Lieblinge jung abberufen. Glücklicher preisen wir den Sterblichen, der wie Wagner zu hohen Jahren und hohen Ehren aufgestiegen ist, um dann ohne Siechthum heiter und ahnungslos aus dem Leben zu scheiden. Ja, als ein Glücklicher ist Wagner gestorben. Es war ihm noch vor wenig Monden beschieden, sein letztes großes Werk in Bayreuth lebendig zu machen, sich tagtäglich an der eigenen Rüstigkeit zu erfreuen und im vollen Sonnenschein eines Erfolges zu schwelgen, wie er keinem Künstler irgend einer Zeit oder Nation je zuvor geleuchtet hat. Wie wir ihn dort zuletzt gesehen, auf dem Söller seines „Festspielhauses" — das bald nur ein historisches Monument sein wird — siegesfroh in seiner Alles bändigenden Willenskraft, so hegen wir Richard Wagner gerne in der Erinnerung. Und will man uns an seine irdischen Schwächen und Leidenschaften mahnen, so finden wir ihre Spur nicht mehr in unserem Gedächtnisse, denn der Tod, sagen wir mit Grillparzer, „ist wie ein Blitzstrahl, der verklärt was er verzehrt". —

II.

Wagner-Biographieen.

An angeblichen Wagner-Biographieen haben wir keinen Mangel. Die umfangreichste ist das, schon zu Wagner's Lebzeiten erschienene zweibändige Buch von Glasenapp „Richard Wagner und seine Werke“. Auf jeder Seite verräth diese Biographie, von L. Ehlert geradezu als „eine Satyre“ auf Wagner bezeichnet — daß ihr Verfasser keine Ahnung hat von der Aufgabe eines Historikers. Schlagen wir z. B. das Kapitel über „Tristan und Isolde“ auf. Da erzählt uns (II. S. 152) Herr Glasenapp von Schnorr's ebenso vortrefflicher wie anstrengender Darstellung des „Tristan“ in München und konstatirt, daß „nach der vierten Aufführung Wagner sich zu der bestimmten Erklärung gedrängt fühlte, dieselbe solle die letzte sein, er würde keine weitere mehr zugeben.“ Offenbar that dies Wagner aus lobenswerther Schonung und Besorgniß für Schnorr, der bekanntlich bald nach diesen Aufführungen gestorben ist. Glasenapp bestreitet jedoch dieses menschliche Motiv Wagner's und behauptet, es sei bei Schnorr keine Ueberanstrengung, sondern nach jedem neuen Erfolg sofort die heiterste und kräftigste

Stimmung eingetreten. „Wohl aber," so schließt er, „war Schnorr's Darstellung des Tristan in Wahrheit eine That zu nennen, derjenigen eines kühnen Eroberers oder Entdeckers ebenbürtig; sie war geschehen, und ihre häufige Wiederholung hatte füglich keinen künstlerischen Sinn". Da nun ohne Frage der Schöpfer eines Werkes wie „Tristan und Isolde" sicherlich in noch höherem Grade Entdecker und Eroberer ist, als sein erster Tenorist, so dürfte folgerichtig eine häufigere Wiederholung irgend einer Wagner-schen Oper auch keinen künstlerischen Sinn haben.

Aus Biographieen dieses Schlages können wir zwar sattsam den Charakter und Geisteszustand des Biographen kennen lernen, keineswegs aber die Entwicklung und Bedeutung Wagner's. Wie schade! Eine von historischem Geist getragene, sorgfältig verfaßte Biographie Wagner's gehörte gewiß zu den lohnendsten Arbeiten, zu den dankenswerthesten Bereicherungen der Literatur. Kein zweiter moderner Componist bietet dem Biographen so merkwürdige künstlerische und psychologische Probleme, so wechselnde Schicksale und auffallende Widersprüche, so weitgreifende Ideen und Bestrebungen, endlich ein so stetiges und zugleich überraschendes Aufsteigen aus härtesten Lebensprüfungen zu den höchsten Erfolgen, deren je ein Tondichter sich rühmen konnte. Vollständigkeit und Zuverlässigkeit des Thatsächlichen wäre das erste Erforderniß einer solchen Biographie, von welcher wir nicht einmal vollkommene Unparteilichkeit fordern würden. Der Verfasser dürfte ohne weiters „Wagnerianer" sein in dem Sinne, wie Otto Jahn Mozartianer, Thayer Beethovenianer, Max v. Weber Weberianer ist. Dem Biographen ziemt bewundernde Vorliebe für seinen Helden, nur darf sie nicht in moralische Blindheit, in sinnlosen Götzendienst übergehen. Wie Otto Jahn die menschlichen und künstlerischen Schwächen Mozart's, Thayer jene Beethoven's, Max v. Weber endlich die seines eigenen

Vaters, Karl Maria Weber, unbedenklich berührt, so müßte auch der Wagner-Biograph, welcher auf den Namen eines Historikers Anspruch macht, darauf verzichten, uns Richard Wagner als das Ideal eines vollkommenen fehlerfreien Menschen auszumalen, wie dies Glasenapp, Nohl und die übrigen thun. Mit solcher Verhimmelung von Anfang bis zu Ende — wem wird damit genützt, wer dadurch überzeugt? Eine rechte Wagner-Biographie müßte alle Musikfreunde fesseln, die sich für Wagner's Persönlichkeit und Kunst lebhaft, doch ohne Exaltation interessiren — aus diesen Reihen könnte ein solches mit überlegenem Geist geschriebenes Buch sogar eine und die andere schwankende Seele vollends für das „Heil" gewinnen. Nebenbei dürfte auch der Autor die deutsche Sprache (auf deren richtige Handhabung die Wagnerianer bekanntlich ein Privilegium sich anmaßen) nicht mißhandeln, wie Herr Glasenapp, der zum Beispiel auf Seite 81 des ersten Bandes erzählt, Wagner habe in London „von den Beschwerden der ihn äußerst angegriffenen Fahrt ausruhen müssen". *

Nohl's Wagner-Biographie ist noch seichter und einseitiger. Sein bombastisch monotoner Styl (dem späteren Wagner nachgebildet) gleicht einem Schaukelpferd, das in ununterbrochen majestätischem Hochtrab doch nicht von der Stelle kommt. Herr Nohl hat bekanntlich nicht bloß R. Wagner, sondern auch die meisten unserer musikalischen Klassiker bereits zu „Lebensbildern" umgetödtet und glänzt darin durch die

* Besonders charakteristisch ist der Ton, in welchem Glasenapp Wagner's zweite Verehelichung bespricht: „Den 25. August 1870 fand in Luzern die Trauung Richard Wagner's mit der geschiedenen Frau Cosima v. Bülow statt. Es giebt kein Bündniß, welches jedem Deutschen heiliger zu sein Ursache hätte". Frau Cosima's Wendung von ihrem ersten Gatten Hans v. Bülow zu Richard Wagner nennt Glasenapp „die heiligste That der Treue". (II., p. 284.)

Eigenthümlichkeit, daß er überall, ob er nun Gluck, Beethoven oder Weber behandle, gleich auf R. Wagner zu sprechen kommt. Wie auf den Schwarzwälder Pendeluhren nach jeder halben Stunde ein hölzerner Vogel heraushüpft und Kukuk! Kukuk! ruft, so springt Herr Nohl nach jedem Druckbogen mit dem Ruf: „Wagner! Wagner!" empor, um dann wieder in seinen „Gegenstand" unterzutauchen. Wenn er z. B. in seiner Beethoven-Festschrift (1870) die „Eroica" beleuchtet, so ist ihm dabei die Hauptsache die Verherrlichung des Kaisermarsches von R. Wagner, welcher „allein in dem Trauermarsch der Eroica ein würdiges Gegenstück findet und überhaupt der musikalische Ausdruck der Stimmung und Verfassung unserer Zeit und Nation nach der ethisch-geschichtlichen Seite hin ist!" In seiner Wagner-Biographie sagt Nohl: „Wagner's Parsifal ist im hervorragenden Sinne unser National-Drama, es soll einem weltgeschichtlichen Volke den Zeitpunkt ins Bewußtsein rufen, in welchem es in der Weltgeschichte steht, und damit die Aufgabe klar machen, welche es in derselben zu lösen hat". (Sonst nichts.) „Parsifal", fährt er fort, „heißt der Stoß, der das Herz des Drachen der modernen Theater traf, und der Siegfried, der ihn stieß, gewann mit seiner Kunst die schlummernde Braut, das neu erwachte Herz der Nation und der Menschheit!" u. s. w. Es ist hohe Zeit, daß an die Stelle solcher lächerlicher Phrasen eine ruhige Forschung und Darstellung trete.

Was an dem Ton dieser neuesten Wagner-Hymnen am unangenehmsten berührt, das ist neben dem pietistischen Berühmen von Wagner's „tiefreligiösem Bedürfniß und innigstem Christusglauben" (siehe Wolzogen's Wiener Vortrag) das Hervorheben der unermeßlichen nationalen Bedeutung Wagner's. Das deutsche Volk, die deutsche Nation, die deutsche Cultur — ist überall das zweite Wort dieser Herren. Nohl zufolge (den wir nur als den Re-

präsentanten einer ganzen Schriftstellerklasse hier herausgreifen) hat Wagner mit seinem Siegfried „eine neue Seelengrundlage für seine Nation“ geschaffen. „Die Begeisterung von 1870,“ fährt er fort, „entstammte der gleichen Quelle, und sie hat uns das Reich gebracht, wie die von 1876 die Kunst“. Was soll der Nation „die wacklige Mendelssohn-Schumann'sche Handwerksmache“ — erst „Wagner schrieb Weltgeschichte in Kunstthaten!“ Diese und ähnliche Phrasen, in der Wagner-Literatur zu Hunderten aufgehäuft, charakterisiren durchweg die herrschende Tendenz, Wagner als deutschen Patrioten allen großen Tondichtern Deutschlands entgegenzustellen, ja seine nationale Bedeutung noch über seine künstlerische zu erheben. Waren etwa Beethoven, Weber, Marschner, Spohr, Mendelssohn, Schumann nicht auch Deutsch gesinnt, nicht ebenso gute Patrioten? Sogar sein „vielberufener Angriff auf das Judenthum“ wird Wagner als eine deutsche Großthat hoch angerechnet. „Wagner — schreibt Herr Adalbert Horawitz — wollte als guter Patriot die jüdischen Charakterfehler nicht in das Wesen seines Volkes eindringen lassen und stigmatisirte sie öffentlich. Das war eine nationale That!“* Den deutschen Charakter von Wagner's Kunst haben wir jederzeit erkannt und geehrt. Aber die tendenziöse Uebertreibung gerade dieses Moments drängt seine Biographen tief ins Lächerliche und Aergerliche. Nach unserem Gefühle ist es eine Beleidigung der deutschen Nation, wenn man ihr unausgesetzt zuruft, sie besitze eine nationale Kunst und ein patriotisches Bewußtsein erst durch Richard Wagner und habe überhaupt alles Große und Werthvolle in ihrer gesammten Cultur eigentlich Richard Wagner zu verdanken.

Diese deutsch-patriotische Tendenz läßt unsere Wagnerisch gesinnten Musikschriftsteller mitunter auch recht ungleiches Maß

* Richard Wagner und die nationale Idee. Von Adalbert Horawitz. Wien 1874.

und Gewicht handhaben. Eine bestimmte Handlungsweise, welche sie z. B. an Meyerbeer tadelnswerth und verächtlich nennen, finden sie bei Wagner ganz in der Ordnung, was sie auch wirklich war: das Streben, von Paris aus Carrière zu machen. Schon Gluck hatte sich nach Paris gewendet, als er in seiner deutschen Heimath nicht den gewünschten Boden fand für seine Kunst. Zur Zeit von Meyerbeer's Anfängen lagen die Theater-Verhältnisse in Deutschland allerdings schon günstiger, aber noch immer nicht günstig. Einem jungen deutschen Komponisten war es da nicht leicht gemacht, seine Erstlingsopern anzubringen; und hatte er sie an einem unserer zahlreichen Hof- oder Stadttheater glücklich durchgesetzt und damit sogar reussirt, so entschied dieser Lokal-Erfolg noch lange nicht für die übrigen deutschen Bühnen, die erst wieder einzeln erobert werden mußten. Wie anders in Paris, wo alle Telegraphendrähte des Erfolges zusammenlaufen! Von Paris aus war Deutschland musikalisch zu erobern, und dieses Ziel durfte auch einem guten Deutschen verlockend erscheinen. Schon von Königsberg aus hatte Wagner den Entwurf zu einer fünfaktigen Oper „die hohe Braut" nach Paris an E. Scribe geschickt, damit dieser das Libretto für ihn ausarbeite. Scribe ließ das Ansuchen unbeachtet. Wagner mußte sich wohl selber zutrauen, dieses Kunststück zu treffen, aber ein Textbuch von Scribe, dem berühmten Librettisten Meyerbeer's, schien ihm das sicherste Mittel zu einem großen Erfolg. Wie Meyerbeer, so hatte auch Wagner mit seinen Erstlingswerken in Deutschland kein Glück gehabt; so wie Meyerbeer verzweifelt er sofort an einer Carrière in Deutschland, und geht nach Paris, fest überzeugt, ein Erfolg an der „Académie royale" werde ihm auch die heimathlichen Bühnen erschließen. Wie Meyerbeer seinen „Robert", so hatte Wagner seinen „Rienzi" und seinen „Fliegenden Holländer" für die französische Große Oper bestimmt und außerdem seine Oper „Das

Liebesverbot" für das Renaissance-Theater ins Französische übersetzen lassen. Warum an dem Einen verdammen, was man an dem Andern lobenswerth oder doch natürlich findet? Meyerbeer hat von Paris aus ganz Deutschland erobert, Wagner wollte dasselbe; der Unterschied ist nur, daß es jenem gelang, diesem nicht. An drei volle Jahre hat Wagner in Paris verlebt (1839 bis 1842), unter den erdenklichsten Mühen, Sorgen, Entbehrungen. Er war nicht der Mann, so schnell nachzugeben, zu resigniren. Erst als die Aufführung seines „Rienzi" ihn nach Dresden rief, kehrte er Paris den Rücken. Wie sich Wagner's Laufbahn gestaltet hätte, wären sein „Rienzi", sein „Holländer" in Paris gegeben worden, mit demselben Erfolge gegeben worden wie Meyerbeer's „Robert" — das kann Niemand wissen. Aber nicht genug. Als nach jenem demüthigendsten Pariser Aufenthalte Wagner die Herzen der Deutschen bereits mit dem „Tannhäuser", „Holländer" und „Lohengrin" gewonnen hatte, eine Nöthigung also gar nicht mehr vorlag, sie von Paris aus zu erobern, sehen wir ihn (1861) abermals nach Paris wandern und die unglaublichsten Anstrengungen machen, um den Franzosen seinen „Tannhäuser" vorzuführen. Er scheut nicht die enorme Arbeit der Uebersetzung und Umarbeitung dieses durchaus deutschen Werkes für die französische Oper, nicht die mühevolle Unterweisung der fremden Sänger und Musiker — kurz, er setzt abermals eines seiner besten Jahre an einen Erfolg in Paris. Erst als diese Hoffnung abermals scheitert und „Tannhäuser" in Folge einer brutalen Opposition durchfällt, verzichtet Wagner endgiltig auf seine Versuche, die Franzosen für seine Musik zu gewinnen. Wagner hat, wie gesagt, mit seinen Pariser Bestrebungen gehandelt, wie vor ihm seine berühmten Landsleute Gluck und Meyerbeer, nur mit verschiedenem Erfolge. Dies hätte der Wagner-Biograph objectiv und ohne die stereotypen patriotischen Hymnen darzustellen. Es ist in Wagner's Leben eines der

wichtigsten Blätter, das weder gepriesen, noch getadelt, sondern blos verstanden zu werden braucht.

Von dieser Pariser Epoche, überhaupt von Wagner's ersten dreißig Jahren wissen seine Biographen genau nur so viel, als in der bekannten „Autobiographischen Skizze" steht.* Ein werthvolles, auch stylistisch merkwürdiges Dokument. Gleich den anderen noch in Paris geschriebenen Aufsätzen Wagner's bewegt sich seine Selbstbiographie in einer frischen, lebhaften und natürlichen Sprache — in vollstem Gegensatze zu seinen späteren Schriften, deren athemversetzender Periodenbau, philosophischer Bombast und mystisch orakelnder Ton so abschreckend wirken. Wagner's Erzählung, diese vornehmste, aber keineswegs ausreichende Quelle, aus eigener Forschung zu vervollständigen und im Einzelnen zu prüfen, das sollte die Aufgabe seiner Biographen sein. Was kürzlich Fr. Pecht, leicht idealisirend, in der A. A. Z. und Heinrich Laube mit herber Wahrhaftigkeit in der „Neuen Freien Presse" über den jungen Wagner und seine Pariser Zeit veröffentlicht haben, ist werthvoller für dessen Charakteristik, als alle die angeblichen „Biographieen" Wagner's zusammengenommen. Daß letztere lediglich Parteischriften sind, Monumente des Götzendienstes, aus denen ein ernsthafter Leser nichts lernen kann, dürfte jetzt mit jedem Tage klarer erkannt werden.

Nicht bloß über manche der wichtigsten Erlebnisse und psychologischen Wandlungen Wagner's sind wir noch im Unklaren, z. B. über seine Wendung von heidnischer Weltanschauung zur christlich gläubigen und mystischen in seinen letzten Jahren, — auch die Entstehungsgeschichte der einzelnen Tondichtungen Wagner's bedarf noch mancher Aufhellung. So steckt z. B. in der chronologischen Stellung der „Meistersinger" ein Stück

* Eine Ausnahme macht die Broschüre von W. Tappert „Richard Wagner, sein Leben und seine Werke" (Elberfeld 1883), welche wenigstens einige interessante neue Daten bringt.

Räthsel, das erst die Forschung eines berufenen Biographen definitiv lösen wird. Nach der Methode der Komposition gehört diese Partitur unzweifelhaft in die zweite (mit „Tristan" anhebende) Stylphase Wagner's, — während die hervorragendsten Melodien in den „Meistersingern" (die Lieder Walther's, Pogner's Anrede, das Quintett und die Volksscenen im 3. Akt) einen sinnlichen Reiz, eine Unmittelbarkeit und Süßigkeit der Erfindung aufweisen, welche an die Jugendfrische des „Tannhäuser" und „Holländer" erinnern. Gewiß ist, daß weder in „Tristan", noch viel weniger in den „Nibelungen" sich Melodien von so selbstständiger musikalischer Schönheit und Abrundung finden — mag man dies nun damit erklären, daß Wagner später nicht gekonnt, oder aber, daß er nicht gewollt hat. Und doch sind die „Meistersinger" mehrere Jahre später als „Tristan" und das „Rheingold" komponirt! Aus dem Charakter der Dichtung wie der Musik möchte Jedermann das Gegentheil vermuthen. Nun wissen wir zwar, daß Wagner die erste Idee zu den „Meistersingern" schon in den vierziger Jahren, unmittelbar nach dem „Tannhäuser" gefaßt hat, in der Absicht, den ritterlichen Minnesängern auf der Wartburg ein heiteres Gegenstück in den handwerksmäßig dichtenden und singenden Meistersingern von Nürnberg zu geben. Obgleich die Ausarbeitung der „Meistersinger" sich bis in den Anfang der sechziger Jahre verzögerte, so glaube ich doch, daß die ersten Keime jener jugendfrischen Melodien schon in der glücklichen ersten Dresdener Zeit, vielleicht während des Ferienaufenthaltes in Teplitz oder in Marienbad (1845) entstanden sind. Es ist dies nur eine Vermuthung, aber sie hat für mich die größte subjektive Wahrscheinlichkeit. Daß Wagner späterhin, zur Zeit der Veröffentlichung der „Meistersinger", sich gegen alles Reinmelodische und Formschöne sehr geringschätzig verhielt und — wie man erzählt — es eines Fußfalls von Frau Cosima bedurfte, um das berühmte Ges-dur-Quintett zu

retten, spricht nur für meine Vermuthung von dem weiter zurückreichenden Ursprung dieser Melodien. Nach dem „Rheingold" können wir sie uns kaum entstanden denken. Wir sehen Wagner nach seinem „Lohengrin" als Musiker die erstaunlichsten Fortschritte machen; aber nicht im selben Maße wie seine Kunst wächst seine melodische Erfindungskraft. Mit „Tristan" vollzieht sich obendrein die merkwürdige Wandlung in Wagner's Ansichten über den richtigen Styl der Oper, über das Rangverhältniß zwischen Musik und Dichtung, Gesang und Deklamation. Die einzelnen Phasen dieser Wandlung zu beleuchten, zu untersuchen, wie allmählig die ästhetische Revolution in Wagner sich entwickelte, das wird zu den interessanten Aufgaben eines ernsthaften Wagner-Biographen gehören, das heißt eines Biographen, der sich die Erklärung und nicht die Anbetung Wagner's zum Ziele setzt. Bis dahin darf wohl jeder bescheidene Beitrag willkommen heißen, welcher die Wandlung des musikalischen Styles und die Phasen dieses psychologischen Prozesses in Wagner erklären hilft.

In dieser Hinsicht möchte ich auf zwei wenig beachtete merkwürdige Aussprüche Wagner's aus früherer Zeit hinweisen. Der eine Ausspruch, den meines Wissens noch kein Biograph bemerkt hat, steht in Richard Wagner's „Autobiographischer Skizze", in der von Laube redigirten „Zeitung für die elegante Welt" vom Jahre 1843, Nummer 5. Wagner erzählt darin von seiner Erstlingsoper „die Feen" und meint, in den Ensembles sei Vieles gelungen gewesen, und habe besonders das Finale des zweiten Aktes große Wirkung versprochen. „In den einzelnen Gesangstücken", fährt Wagner in dieser Selbstkritik fort, „fehlte die selbstständige freie Melodie, in welcher der Sänger einzig wirken kann, während er durch kleinliche detaillirte Deklamation von dem Komponisten aller Wirksamkeit beraubt wird. Uebelstand der meisten Deutschen, welche

Opern schreiben.“ Die Stelle ist höchst bezeichnend, noch bezeichnender jedoch, daß Wagner sie in seinen „Gesammelten Schriften“ (1871) gestrichen hat, was, wie ich glaube, auch noch Niemandem aufgefallen ist. Hier fehlt (Band I., S. 13) in dem Abdrucke der „Autobiographischen Skizze“ jener oben von uns hervorgehobene Satz. Merkwürdigerweise hatte somit Wagner 1843, also zu einer Zeit, da er bereits den „Fliegenden Holländer“ und den größten Theil des „Tannhäuser“ komponirt hatte, die Ueberzeugung, daß es ein Uebelstand sei, anstatt selbstständig freier Melodie, in welcher der Sänger einzig wirken kann, kleinliche detaillirte Deklamation im Gesange herrschen zu lassen. Zugleich gesteht er, daß an diesem Fehler der meisten deutschen Opernkomponisten auch er selber leide. Offenbar hat er diesen mit seiner Individualität eng verwachsenen „Uebelstand“ bald als incurabel erkannt, hingegen aber ganz andere, eigenthümliche Vorzüge seines Talentes oder seines Komplexes von Talenten entdeckt, welche jene ihm nur schwer erreichbaren melodischen Reize aufwiegen konnten und ihm obendrein werthvoller, wichtiger erschienen für dramatische Wirkung. So bildete denn Wagner den „Uebelstand“ zum System um, machte aus einem eingestandenen Mangel ein ästhetisches Gebot. Wir sehen das System des Wagner'schen Musikdramas fast vor unseren Augen entstehen und sich ausbreiten zwischen diesen beiden Marksteinen: dem Lobe der „selbstständig freien Melodie“ und dem späteren stillschweigenden Widerrufe desselben.

Noch eine zweite interessante Stelle in Wagner's Selbstbiographie wird eigenthümlich bedeutsam durch den Reflex, den ein späterer Ausruf Wagner's darauf wirft. Wagner erzählt von der Zeit, da er in Paris (1841) die Komposition des „Fliegenden Holländer“ begann. Er nahm eine Sommerwohnung in Meudon und miethete nach dreivierteljähriger Unterbrechung alles musikalischen Producirens ein Clavier.

„Nachdem es angekommen“, erzählt Wagner, „lief ich in wahrer Seelenangst umher; ich fürchtete nun entdecken zu müssen, daß ich gar nicht mehr Musiker sei. Mit dem Matrosenchor und dem Spinnerlied begann ich zuerst; Alles ging mir im Fluge von statten und laut aufjauchzte ich vor Freude bei der innig gefühlten Wahrnehmung, daß ich noch Musiker sei.“ Das selige Gefühl, das sich in diesem Ausrufe des echten Künstlers Luft macht, steht im denkbar schroffsten Gegensatze zu dem späteren, fast hochmüthig klingenden Ausrufe Wagner's gelegentlich des „Parsifal“: „Ich bin kein Musiker“.* Die Götzendiener von Bayreuth bewundern natürlich den letzteren Ausspruch; wir Anderen freuen uns mehr an dem ersteren, der uns Wagner von seiner menschlich und künstlerisch liebenswürdigen Seite zeigt. Jedenfalls bezeichnen diese beiden Selbstbekenntnisse Wagner's: die Freude, Musiker zu sein, und das Selbstgenügen, kein Musiker zu sein, zwei weit entlegene Endpunkte, innerhalb welcher eine phänomenale Entwicklung sich vollzogen und uns für lange zu denken gegeben hat.

* In Wagner's „Offenem Sendschreiben an Herrn Fr. Schön“. Bayreuther Blätter 1882. Siebentes Stück.

III.

Das Monument.

Ein merkwürdiges künstlerisches Ereigniß in Wien, das auch des Humors nicht entbehrt, trifft mit Wagner's Hinscheiden zusammen und steht damit in enger Verbindung. Daß nämlich die Idee eines Mozart-Denkmals mit einemmale wieder auftaucht, und nicht als bloßes Project auftaucht, sondern thatkräftig angepackt und mit Begeisterung gefördert wird, das verdanken wir — Richard Wagner, oder vielmehr den Wagnerianern. Darüber herrscht nicht der mindeste Zweifel. Als Richard Wagner kaum die Augen geschlossen hatte, begingen einige seiner Verehrer sofort die Taktlosigkeit, zu Geldsammlungen für ein Wagner-Monument in Wien aufzufordern. Diesem Ansinnen antwortete wie aus Einer Kehle der laute Ruf: Mozart! Die Wiener Bevölkerung befand sich ungefähr in der Situation des Wagner'schen Parsifal, der, von den Schmeichelworten der Zauberin Kundry umstrickt und beinahe gefangen, sich ihr plötzlich mit dem Ausrufe: Amfortas!! entreißt. Parsifal hatte, Kundry's wollüstigen Tönen lauschend, auf Amfortas vergessen — beiläufig, wie die Wiener auf Mozart —, sobald ihm aber das Ziel der

Verführung klar wird und die Erinnerung wiederkehrt, überläßt er Kundry ihrem Schicksale und eilt zu seiner Pflicht, eilt zu Amfortas zurück.

Wien, die Mozartstadt, mußte sich in ihrem patriotischen und künstlerischen Ehrgefühle angetastet fühlen durch die Aufforderung, Wagner ein Denkmal zu errichten, bevor Mozart eines besitzt. Und dann, wenn einmal diese Schuld an Mozart abgetragen ist, wird in Oesterreich jeder Mund die Namen Gluck und Haydn nennen und keinen andern. Wien ist gottlob reich genug an eigenen großen Tondichtern und leider auch reich genug an eigenen Ehrenschulden gegen dieselben, um nicht auswärts Stoff für seine Monumente suchen zu müssen, suchen zu dürfen. Wagner's Anspruch auf ein Denkmal, selbst auf mehrere, bestreitet Niemand.* Leipzig,

* Es sei mir hier zu erwähnen gestattet, daß ich der Erste in der günstigen Lage gewesen, für ein Denkmal R. Wagners in Wien am rechten Orte zu wirken. Als nämlich die künstlerische Ausschmückung des (1869 eröffneten) Neuen Opernhauses in Wien berathen wurde, war ich als Mitglied der kaiserlichen Kommission unter Anderem damit beauftragt, den Vorschlag für die im Foyer aufzustellenden Marmorbüsten berühmter Opernkomponisten zu erstatten. Unter den von mir Beantragten befand sich auch R. Wagner. In der, unter dem Vorsitz des Ministers Graf Wickenburg und des Direktors Franz v. Dingelstedt darüber abgehaltenen Sitzung fand mein Vorschlag bezüglich Wagners die wärmste Unterstützung durch den Hofkapellmeister Herbeck, hingegen mehrfache Opposition von Seite anderer Mitglieder der Kommission. Sie machten geltend, einmal daß für einen lebenden Tondichter diese Ehre überhaupt verfrüht erscheine, sodann daß gerade R. Wagner's Autorität keineswegs unbestritten sei. Herbeck und ich glaubten trotzdem bei dem Antrag beharren und das Votum zu Protokoll geben zu müssen, daß Wagner als epochemachende Erscheinung und als der bedeutendste Opernkomponist der Gegenwart nicht fehlen dürfe unter den Marmorbüsten in einem neuen deutschen Operntheater. Unsere Gründe fanden

sein Geburtsort; Dresden, die Stätte der ersten Aufführung seines „Rienzi", „Holländer", „Tannhäuser"; endlich Bayreuth, an sich schon ein ruhmvolles Wagner-Monument — sie mögen wetteifern, die Gestalt Wagner's in Erz oder Marmor zu verewigen. Aber Wien? Wie kommt Wien zu dieser Ehre? Man müßte den Satz aufstellen, daß jedem großen Komponisten in jeder Stadt ein Denkmal gebühre, um ein Standbild Wagner's in Wien zu begreifen. Einen engeren persönlichen Zusammenhang zwischen dem Künstler und dem Lande oder der Stadt müssen wir doch immer voraussetzen. Es ist noch keinem Verehrer Bach's und Händel's eingefallen, für ein Monument dieser Meister in Wien zu agitiren, denn sie hatten keinen Zusammenhang mit Wien. Selbst an ein Denkmal Karl Maria Weber's in Wien hat nie Jemand gedacht, obwohl er seine „Euryanthe" eigens für Wien geschrieben und hier oft persönlich thätig war. Ein halbes Jahrhundert ist zudem seit Weber's Tod verstrichen und hat die dauernde Lebenskraft seiner Werke erprobt. Auch das ist nicht bedeutungslos für unsere Frage. Ein Monument wollen wir doch nicht blos für die Zeitgenossen des Meisters setzen, sondern recht tief in die Nachwelt hinein, und darum sollte auch die Nachwelt noch eine Stimme dabei haben. Das erst verleiht einem Monument die rechte Weihe, wenn es fünfzig, hundert Jahre nach dem Tode des gefeierten Mannes aus der einhelligen und abgeklärten Verehrung eines späteren, unbefangenen Geschlechtes heraus ersteht.

Hören wir, wie Liszt, dieser wärmste und werkthätigste Bewunderer Wagner's, sich über die Monument-Frage äußert. Er preist die in Deutschland üblichen „Erinnerungsfeste zum Andenken großer Männer, welche, weit entfernt, den nicht

schließlich bei den durchaus loyalen und wohlwollenden Kollegen Gehör und mein Antrag wurde angenommen, — vielleicht gerade weil er von keinem Wagner-Enthusiasten herrührte. —

minder schönen Brauch der Errichtung von Denkmälern zu verdrängen, solche vielmehr anregen und die Bevölkerung aufrufen, zu ihrer Erfüllung beizutragen.“ Nur müßte eine längere Periode seit dem Tode des berühmten Mannes verflossen und eine Zeit angebrochen sein, „in der sich nach und nach die unvermeidlichen Wogen des Für und Wider beruhigt und die Schwankungen sich ausgeglichen haben, welche sein Ruhm einerseits durch die Böswilligkeit seiner Gegner erdulden mußte“ — anderseits „durch den lauten Beifall der Coterie und der sich neben einen kaum geschlossenen Sarg drängenden Panegyriker, die auf ihr eigenes Antlitz einige der ihn umgebenden Strahlen lenken wollen, sich gleichsam mit der Unfähigkeit ihres Schaffens hinter seinem Todtengeleite verschanzen und ihre Existenz zu befestigen suchen, indem sie sich zu Clienten eines durch den Tod heilig gesprochenen Patrons aufwerfen.“ Liszt schrieb diese Worte, die so wunderbar auf die jüngsten Ereignisse passen, bei Gelegenheit des Mozart-Jubiläums 1856 in Wien. Die vortreffliche Stelle, die wir oben hervorgehoben, trifft allerdings mehr die „Panegyriker“ von heute, als jene von 1791. Damals ist einem Tonkünstler, selbst dem größten, noch nicht entfernt jene Wichtigkeit beigelegt worden, wie in unseren Tagen, und vollends die Verehrer Mozart's haben nach seinem Hinscheiden sich keineswegs durch übermäßige Huldigungen, sondern leider nur durch übermäßige Indolenz hervorgethan.

Die Idee, den größten musikalischen Genius, der, ein Besitz der ganzen Welt, doch zunächst Wien angehört hat, hier durch ein Monument zu verkörpern, datirt selbstverständlich nicht erst von heute. Wien, das dem sechsjährigen Wunderkinde die ersten Lorbeeren geweiht, war von Mozart's fünfundzwanzigsten Jahre an die ausschließliche Stätte seines

Wirkens als Tondichter, Lehrer, Virtuose. Für Wien schuf er seine bedeutendsten Werke, in Wien wurde er durch die „Entführung“ und die „Zauberflöte“ der Schöpfer der nationalen deutschen Oper. In seinem österreichischen Patriotismus, seinem treuen weichen Gemüthe, seinem liebenswürdigen Frohsinn ist Mozart der ideale Wiener. Sein Tod fiel in eine Zeit, da man Monumente noch als ein Privilegium von Monarchen und Feldherren betrachtete. Auch die folgenden zwanzig Jahre ließen den Gedanken an ein Mozart-Denkmal nicht aufkommen. Oesterreich lag danieder unter dem Drucke langer unglücklicher Kriege, die Bevölkerung war entmuthigt und verarmt. Im Jahre 1815 sehen wir in Wien zum erstenmale die Idee eines Monuments für Mozart auftauchen, aber bald wieder verschwinden. Dann regte sich vor etwa fünfzig Jahren das Projekt, in der Karlskirche ein gemeinsames Monument für Mozart, Haydn, Gluck und Beethoven zu errichten. Das Jubiläum von Beethoven's Geburt 1870 gab endlich einen neuen Anstoß für ein Beethoven-Denkmal, nachdem kurz vorher Franz Schubert ein eigenes Monument im Stadtpark schon erhalten hatte. In der Begeisterung für diese Standbilder Schubert's und Beethoven's schien Wien wieder auf Mozart vergessen zu haben, obwohl es an vereinzelten Kundgebungen und Beiträgen nicht fehlte. Ausgiebiger jedoch und schneller als alles Andere wirkte die verunglückte Agitation für ein Wagner-Monument in Wien 1883.

Diese hat keine andere Folge gehabt, als den lauten Ruf nach einem Mozart-Monument. Es blieb dem rührigen Impresario des Wagner-Monuments nichts Anderes übrig, als die nachträgliche gewundene Erklärung, er habe die Sache „bis auf günstigere Zeit sistirt.“ Dieser schnelle Rückzug wurde motivirt mit „politischen Bedenken“, welche sich gegen ein Wagner-Denkmal in Wien erhoben hätten. Warum nicht

gar! Ich bin überzeugt, daß nicht einmal der König von Sachsen, der sich doch gewiß zuerst „politischer Tendenzen" Wagner's erinnern dürfte, einem Denkmal dieses Komponisten Schwierigkeiten bereiten wird. Und Oesterreich sollte sich vor dessen politischer Bedeutung zu fürchten haben? Am Ende macht man uns noch glauben, daß es Richard Wagner gewesen, welcher Oesterreich bei Königgrätz besiegt und aus Deutschland herausgedrängt hat. Nein, wir halten uns lieber an die einfachere, natürliche Erklärung: daß man die Aussichtslosigkeit dieses im Trauerrausch beschlossenen Aufrufes nachträglich einsah. Der monumentale Wagnerianer kann sich mit der Gewißheit trösten, daß die von ihm bereits gesammelten Beträge anderswo höchst willkommen sein werden. Wir Anderen hingegen verfolgen fortan mit freudiger Theilnahme die rüstigen Vorbereitungen zu unserem Mozart-Denkmal. Wir kommen spät damit, aber keineswegs zu spät.

Unsere Mozart-Liebe verjährt nicht. —

IV.

Epilog.

(August 1883.)

Die Parsifal-Pilger sind nunmehr zurückgekehrt von Bayreuth. Ihren Erzählungen lauscht mit Antheil, wer selbst kein Verlangen trug, sich den bedeutenden Eindruck der ersten Parsifal-Vorstellung (1882) durch eine abgeschwächte Wiederholung verwischen zu lassen. Jene erste Aufführung hatte noch Wagner selbst, der lebendigste aller Menschen, zu Stande gebracht — die diesjährige zweite der Tod Wagner's. Gleich einem unsichtbaren Mantel, verdunkelnd zugleich und beschützend, breitete sich sein Bahrtuch aus über dem verwaisten Festspiel. Durch Wagner's plötzlichen Tod zur Trauerfeier geworden, hielt „Parsifal" die näheren und ferneren Anhänger des Meisters noch pietätvoll in Bayreuth zusammen. Vollständig und ohne Störung haben die Vorstellungen sich abgespielt. Wie einst die Leiche des Cid Campeador die Spanier zum letzten Sieg geführt hat, so gewann der todte Wagner noch einmal die Schlacht von Bayreuth. So leicht und glänzend wie im Jahre 1882 soll der Sieg freilich nicht mehr errungen worden sein.

Wird ein dritter Parsifal-Cyklus im nächsten Jahre, ein vierter und so weiter durchzusetzen sein? Und mit welchem Erfolge? Von allem Anfange an erschien mir das proklamirte ewige Monopol des Bayreuther Theaters als eine phantastische und undurchführbare Idee; ich habe trotz der Protestationen Wagner's Recht behalten bezüglich der „Nibelungen" und werde es auch bezüglich des „Parsifal". Möchten, so frage ich, die ehrlichen Freunde Wagner's heute wirklich alle die erfolgreichen Nibelungen-Aufführungen ungeschehen machen, welche seit sieben Jahren in den deutschen Hauptstädten stattfanden? Der Antrag, es möchte „Parsifal" gleich der Nibelungen-Trilogie nunmehr auch auf den großen Bühnen erscheinen, geschah doch nur im Interesse des Werkes selbst, das hier allerdings nicht mit dem lokalen Interesse der Stadt Bayreuth zusammenfällt. Es zeugt von der leidenschaftlichen Befangenheit der Wagnerianer, wenn Einer derselben, ein Wiener Musik-Kritiker, mich von Bayreuth aus anklagt, mit jenem Vorschlage den „Parsifal" herabwürdigen und schädigen zu wollen. Im Gegensatze zu diesem hat jetzt ein anderer, vernünftigerer Wagner-Apostel aus Wien öffentlich seine Stimme für die „Freigebung des Parsifal" erhoben und vielfache Zustimmung gefunden. So sehen wir — so bald schon — durch inneren Zwist die Partei selbst gespalten, welche früher wie Ein Mann stimmte, daß heißt wie der Eine Mann, der sie kommandirte.

Wir sind nicht der Meinung, daß von der Aufführung einer Oper, und wäre sie die allervollkommenste, das irdische und ewige Heil der Menschheit abhängt. Aber die Fanatiker, welche dieser rührenden Ansicht sind, s i e sollten mit aller Macht dafür agitiren, solches Heil Allen zugänglich zu machen, den Parsifal hinauszusenden in die Welt, wie Christus seine Apostel, die ja auch nicht unbeweglich in Jerusalem blos für Geldaristokraten, Touristen und Reporters gepredigt haben.

Daß aber ohne den „Parsifal" eine Veredlung der deutschen Kunst, der deutschen Moral, der deutschen Kultur unmöglich sei, das lesen wir ja alle Tage und haben Beispiele solcher Aussprüche zu Genüge aufgeführt.

Wagner's Tod wird zunächst die gute Folge haben, seine Werke in die Nachmittagssonne historischer Beleuchtung zu rücken. Auch seine Hofkritiker und -Biographen werden allmählig des erborgten Lichtes verlustig gehen. Die ehrliche Schwärmerei bleibt Wagner nach wie vor zur Seite, aber die Bajonnette der „Bayreuther Blätter" dürften ausgedient haben. Zwar besteht der ungeheure Apparat der ganz Deutschland überziehenden Wagner-Vereine noch fort, aber die belebende Kraft derselben ist erloschen. Es war dies keine blos mechanische Kraft, die sich ersetzen läßt, sondern eine geistige, höchst individuelle Kraft, vor der man Respect hatte. Heute wüßten wir wahrlich nicht, vor wem wir besonderen Respect haben sollten in diesen herrenlosen Volksküchen des Wagner-Enthusiasmus. Sie haben durch ihre Beeinflussung des öffentlichen Urtheils ihrem Herrn und Meister mannigfachen Vortheil, aber auch schweren moralischen Schaden gebracht. Die stärksten Fäuste führten sie ihm zu und entfremdeten ihm die vornehmsten Köpfe. Erst mit dem allmähligen Aufhören dieser in der Kunstgeschichte unerhörten Anstalten wird Wagner's Werk vollständig seine eigenste Kraft erproben und vielleicht nicht schlecht dabei fahren. Möglich, daß sich *von* ihm Mancher gewinnen läßt, der sich *zu* ihm nicht terrorisiren ließ. An unseren Ueberzeugungen kann Wagner's Tod natürlich nichts ändern. Was eine gewissenhafte Kritik als irrig, unschön oder schädlich erkannt hat *vor* dem 13. Februar, das wird sie ebenso finden und bekennen *nach* diesem Tag. Daß wir den Ausdruck dieser Ueberzeugungen selten ganz frei erhalten konnten von erregter Polemik, bedauern wir, ohne zu bereuen. Die Gegner Wagners, — und so wurden Alle bezeichnet, die an Wagner dem Menschen,

dem Componisten, dem Dichter, dem Philosophen irgend eine Schwäche fanden — sie konnten unmöglich in wohlwollendem Gleichmuth bleiben, so lange die Wagnerianer ihr allzeit geschwungenes Rauchfaß jedem Andersgesinnten um den Kopf schlugen. Herr von Wolzogen versichert zwar, „man" habe der Welt ein so abschreckendes und schauderhaftes Bild von dem echten Wagnerianer an die Wand gemalt, daß es gar nicht zu begreifen ist, wie die Gesellschaft die Existenz solcher wahnwitziger Wesen in ihrer Mitte auch nur eine Woche lang habe dulden können.* Dieses „man" hätte Herr von Wolzogen wohl deutlicher erklären sollen. Was mich betrifft, so habe ich zur Characteristik der Wagnerianer niemals etwas vorgebracht, was ich nicht wörtlich aus ihren eigenen Schriften gezogen hätte. Und ebenso werden andre gleichgesinnte Schriftsteller ohne Zweifel auch verfahren sein. Ob Jene mit ihrem fanatischen Götzendienst Wagner mehr genützt oder geschadet haben, mögen Andere beurtheilen, denen es näher liegt, das Interesse Wagners zu vertreten. Gewiß aber hat der blinde Autoritätsglaube, welcher aus jedem Ausspruch Wagners ein ewiges Kunst-Gesetz ableiten und seine Individualität als Maß alles Schönen, Großen und Wahren proklamiren möchte, den unheilvollsten Einfluß auf die ästhetische und musikalische Kultur unsrer Zeitgenossen geübt.

Der Wagner-Cultus hat heute offenbar seinen höchsten Gipfel erreicht, wenn nicht schon überstiegen. Logik und Erfahrung lehren, daß diesem beispiellosen Rausch allmälig eine starke Ernüchterung folgen wird. Wollten doch Manche mit uns schon in Bayreuth Anzeichen davon wahrgenommen und beobachtet haben, wie selbst warme Anhänger Wagner's unruhig wurden bei dem Geduldspiel des Leitmotiv-Fangens. Unter dem stark verblassenden Reiz der Neuheit gewahrt man immer deutlicher das Falsche dieser einseitigen Methode. Jene

* v. Wolzogen „Erinnerungen an Wagner" p. 17.

unausbleibliche Ernüchterung dürfte zum wahren Katzenjammer werden, sobald kleine Talente in dem Opernstyl weitercomponiren werden, den Wagner's großes Talent sich geschaffen hat und ausschließlich beherrscht. Gegenwärtig gehört ihm noch der größte, jedenfalls der empfänglichste und dankbarste Theil des Publikums: die Jugend, die Frauen, die Maler, die dilettirenden Poesie-Musiker und Musik-Poeten. Wir Anderen, die von der Musik plastisches Bilden, nicht blos ein dämmerndes Zerfließen fordern und die Musik des Don Juan, Fidelio, Freischütz nicht blos musikalisch schöner, sondern auch dramatisch lebensvoller finden, als die gleichförmig declamirende Wagner's, wir stehen in der Minorität. Aber diese Minorität wird nicht aussterben, sie wird früher oder später wieder zur Majorität anwachsen gegen die Tyrannei des Wagner-Kultus.

Wenn von irgend einem Componisten der Ausspruch gilt, daß erst die Nachwelt ihn richtig beurtheilen wird, so gilt er von Richard Wagner. Nicht als ob er, wie Mozart und Beethoven, zu wenig, sondern weil er zu viel gefeiert worden bei Lebzeiten. In der Bedeutung Wagner's für die Oper liegt ein seltsamer, erst von einer späteren Zeit zu lösender Widerspruch. Durch seine ersten Werke hat er belebend, aufregend, luftreinigend gewirkt, die bequem und conventionell gewordene Oper in wohlthätige Gährung und alle Geister in lebhaften Contact gebracht. Heute wirkt er bereits schädlich, verursacht einen förmlichen Stillstand in der Opern-Production. Wagner's Musik hat mit dem süßen Gifte ihres aufregenden Stimmungswesens sich so sehr dem Blute der gegenwärtigen Generation verflößt, daß es fast unmöglich geworden ist, noch im Geiste und in den Formen der älteren, vorwagnerischen Oper zu schaffen. Wer nicht wagnerisch komponirt, ist heute so gut wie verloren, und wer es thut, ist's erst recht. Als das einzige glänzende und eigenartige Talent, das seit vierzig Jahren der deutschen Oper erstanden ist, hat er uns sein

schielendes, nur seiner speciellen Begabung angepaßtes System mit zwingender Gewalt auferlegt. Eine spätere, nicht allzu ferne Zeit wird das Ungesunde, Raffinirte und Verderbliche seiner Poesie und Musik klar erkennen. Keine Frage, Wagner hat die Stimmung und das Bedürfniß seiner Zeit getroffen. Das hindert nicht, daß diese leidenschaftlich verstörte Stimmung und dieses Bedürfniß nach sinnlich-übersinnlicher Exaltation krankhaft und schädlich sei, wie die Kunst selbst, die sich damit erfüllt. So gewiß Mozart's und Beethoven's Musik, ethisch wie ästhetisch, als Segen gewirkt hat, so gewiß wirkt Wagner's Kunst pathologisch, zugleich verweichlichend und versengend. Ein ununterbrochener Sturm des Außersichseins ist sie das gerade Gegentheil jener Läuterung der Leidenschaften, jener Katharsis, welche unseren Klassikern als das schönste Ziel dramatischer Kunst gegolten und vor allem der Musik den Stempel des Ewigen aufgedrückt hat.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Druck:
W. Moeser Hofbuchdruckerei,
Berlin.

Walter Schelling
Buchbinderei

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Hanslick, Eduard

Aus dem Opernleben der Gegenwart neue Kritiken und Studien

Berlin 1884

B.Sandb. 331-3
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11556958-5